



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kapitel VII. Das Ballett

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)





*Denn es hat über Herrn und Knecht
Die Torheit immer ein gleiches Recht.
Doch steckt hinter diesem Schönbart
Ein Gesicht von ganz andrer Art,
Das, würdet ihr es recht erkennen,
Ihr wohl dürft die Liebe nennen:
Denn die Liebe und die Torheit
Sind Zwillingsgeschwister von aller Zeit.*

Götz IV 18

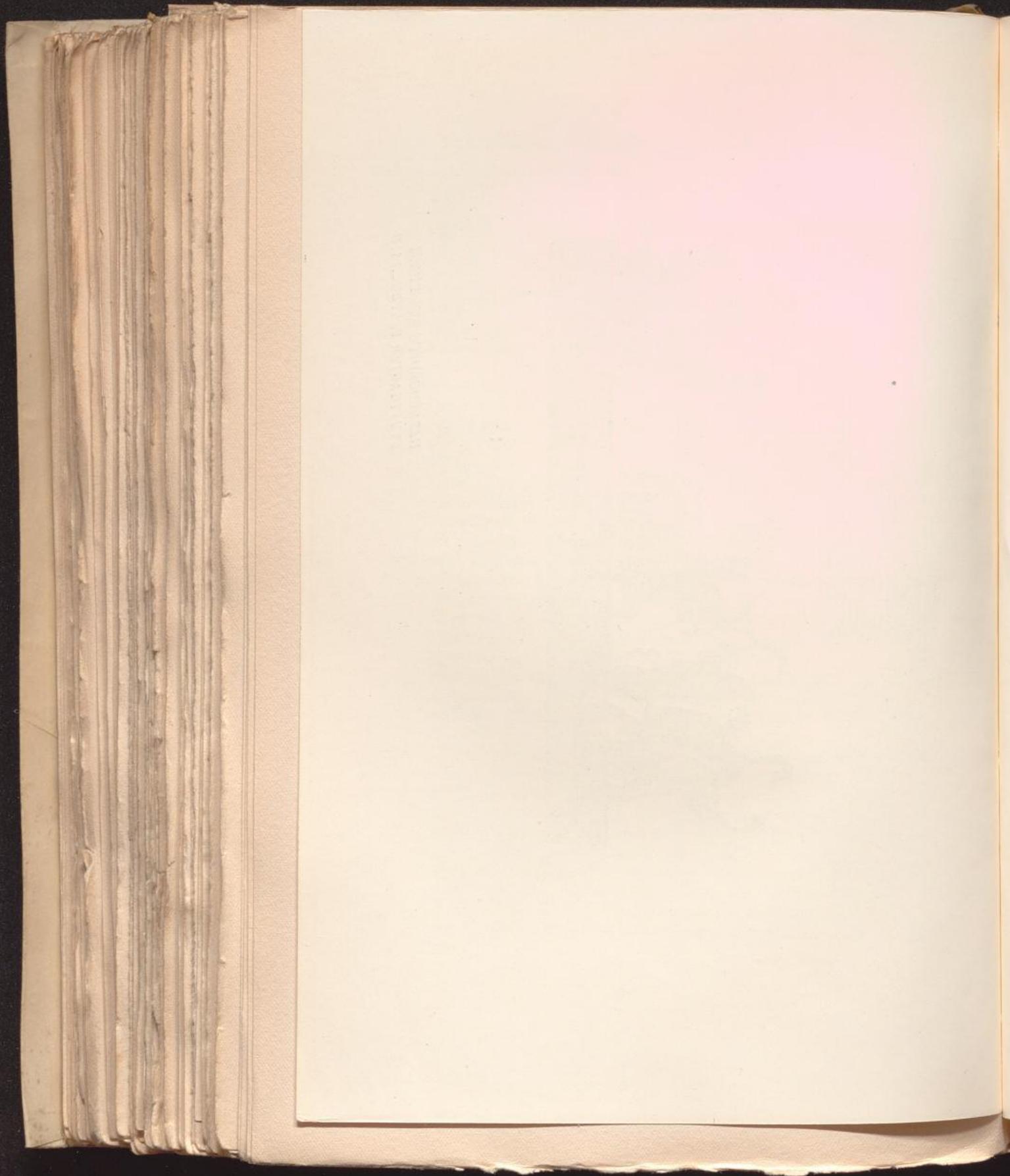


DAS
BALLETT



LEIDER MACHEN CHARAKTERE. DER eine gibt seiner unruhigen Seele durch die gewählte und gepflegte Tracht, die seinen Körper gleichsam bestätigt, den schauspielenden Schein von Ruhe. Der andere entflammt seine Alltäglichkeit durch eine Maskerade zur Leidenschaft, zur ekstatischen Unruhe, zur hinreißenden Philosophie des bewußten Augenblicks. Beide wissen, daß sie spielen, aber sie wissen auch, daß die Illusion in guten Stunden stärkere Kräfte besitzt als die Wahrheit, und daß der Genuß des Scheins weitläufiger ist als der der Wirklichkeit. Wir können den Schein schaffen, die Wahrheit nicht. Wir können immer schauspielern, nicht immer ehrlich sein. Immer? Es ist eine Gabe, wie jede andere Kunst. Die Romanen besitzen sie ausnahmslos, die Nordländer nur strichweise. Nur wer die karnevalistische Ader hat, kann die Wirklichkeit dieser schönen Lüge ungestraft genießen, gestalten, wiederholen. Er besitzt eine Feder in sich, die er nur aufzuschnellen braucht, um die Künste der Maske zu wünschen und zu vertragen. Der unmaskierte Tänzer fühlt durch das gute Kleid sich selbst stärker — vielleicht die schönste Lüge gegen das Leben. Der maskierte fühlt durch das fremde Kleid sich als einen anderen — sicherlich von den schönen Lügen die bunteste. Aber es bleibt eine Fratze zurück, wenn die Maske über den maskenunfähigen Menschen geworfen wird: eine Lüge gegen die Lüge, die der Sünden größte ist. In einem nordischen Zimmer, ein Nachdenker, ein armer Historiker und Ästhetiker schreibe ich diese Apologie der Maske, die meinem Körper fern geblieben ist, und berausche mich an den Flügelschlägen karnevalistischer Lust und Lüge, die aus weiten Zeiten und Ländern heraufklingen, ein starker sinnlicher Ton, ein heißer Schrei des Selbstvergessens, das in Schmerz und Freude des Menschen letzte Gnade ist.

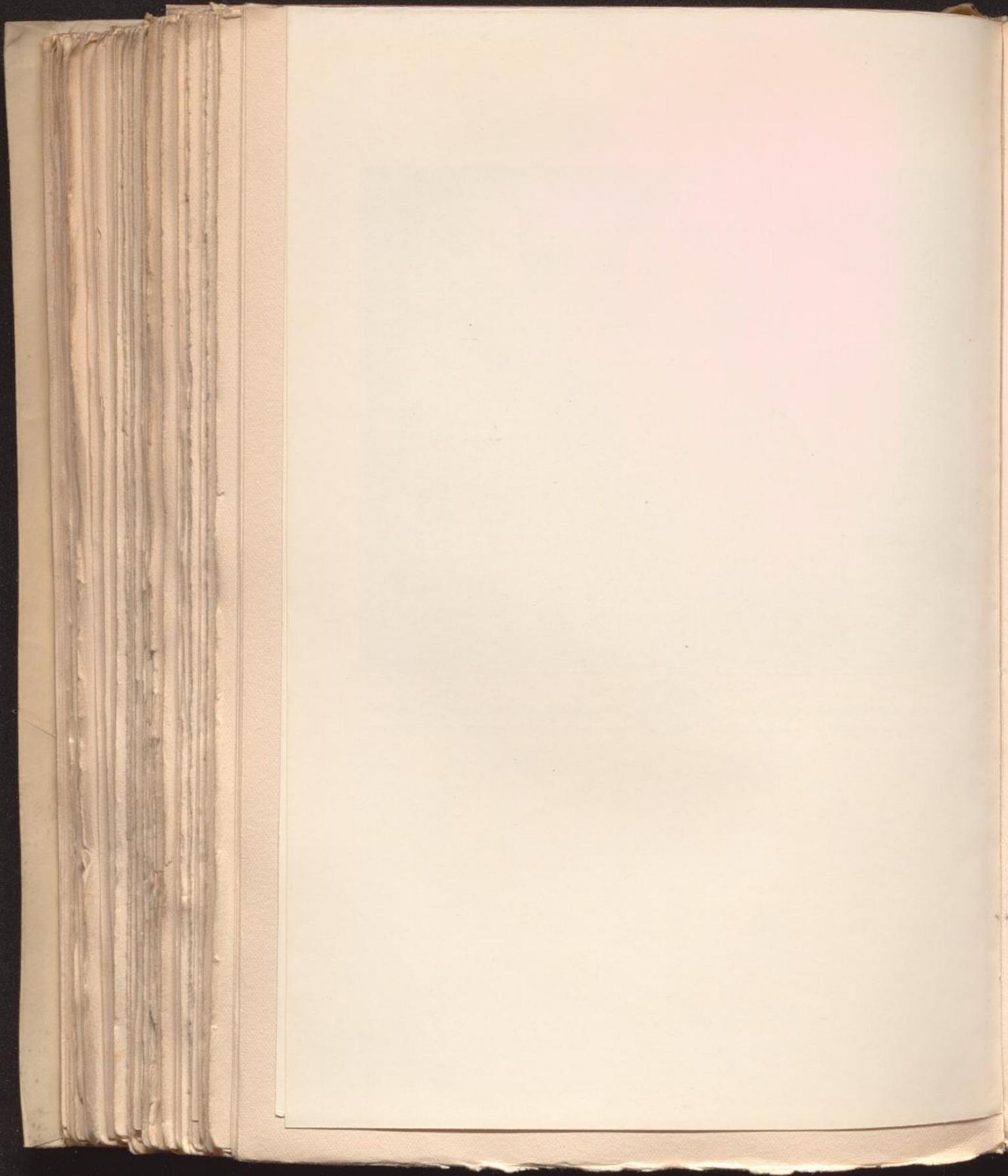
Wir spielen in der Maske Theater und erlösen uns von dem heimlichen Theater des Lebens. Das Eingestandene befreit uns von dem Uneingestandenen. Wenn uns am Tage ein närrisches Rittertum in den Gliedern steckt und lächerlicher Ehrgeiz, am Abend dürfen wir Narren der Ehre und der Ritterlichkeit sein. Wenn wir uns am Tage des wahn sinnigen Königs in uns schämen, am Abend darf uns niemand den Lear verargen. Am Tage schweigen sie, am Abend sagen sich König Marke und Tristan die Wahrheit in der Lüge. Don Juan und der Komtur, Figaro und der Page, die Kameliendame und die Carmen steigen aus uns heraus, um hinter der Maske auf wenige Stunden ihrer Verzauberung





LE BAL MASQUÉ

*Fêtes données au Roi et à la Reine, par la Ville de Paris
Le 23. Janvier 1782. à l'occasion de la Naissance de Monseigneur le Dauphin.*





zu entgehen. Schwarze genußfrohe, heimlich verstehende Augen, der Mund, der im Lächeln die Zähne zeigt, das Haar, das dem Knoten entfließen will, der biegsame, hüftenweiche Körper, endlich darf er die entstellende Tracht des Alltages von sich werfen und hineingleiten, sich strecken in den fließenden, den tiefgegürteten Gewändern des Orients, die sein Wesen enthüllen, indem sie es verkleiden. Was von japanischer Zierlichkeit in dem Fräulein versteckt war, das wie eine fremde Prinzessin in das Kleid der zivilen Tochter verurteilt wurde, das wird am Abend frei und wahr, und der Bann ist gebrochen. Und was an Galanterie und Gefälligkeit verborgen war in unseren arbeitenden Gedanken, in unserem Kampfe um die Ruhe, in unserem ernstem Handeln und Sagen und Schreiben, das löst nun ohne Scham und Schande das Kostüm des Casanova aus, und Seidenstrümpfe, Escarpins, Ärmelspitzen und Puderperücke machen uns abenteuerlich, gelenkig, frivol, unsere Sinne schweben, unsere Finger jonglieren, unsere Gefühle musizieren, — was ist Welt und Weltenglück? Der Narrheit süßer Augenblick.

Die festlichen Triebe der Maskerade sind eine uralte Selbstverständlichkeit. Das Zivilkleid genießt sich auch für sich allein, die Maske — wenn ihre Narrheit nicht Wahnsinn wird — besteht nur in der Gesellschaft und ruft nach Vervielfältigung. Sich gegenseitig ausspielen oder sich zeigen — aber jedenfalls gesehen werden, das ist ihr Wesen. Erst dann zündet der schauspielerische Funke, setzt sich das selbstgewollte Drama der maskierten Wahrheit und wahrhaften Narrheit in Bewegung. Solange es den Spieltrieb gibt, gibt es die Maske, und solange die Maske herrscht, gibt es das Fest der Verkleidung in allen rhythmischen Formen. Das Gesellige reizt zum Rhythmus, weil es selbst in rhythmischer Bedeutung mitten im Leben steht, und die Maske ist das Wahrzeichen unbedingter Geselligkeit. Von der Maske her kommt in das Gesellschaftsleben ein neuer Antrieb rhythmischer Künste, der vielleicht nicht die Distinktion des Salontanzes an seinem Ziele findet, dafür aber weitere und farbigere Felder bestreicht, von dieser Gesellschaft selbst über alles Öffentliche in den Festen, alles Feierliche der roten Tage in Stadt, in Kirche, in Theater — vom Vergnügen bis in den Beruf hinein.

Es gibt eine Skala von Phantasieeizen der Maske. Am tiefsten stehen die Attrappenallegorien, die nicht die Mode der letzten Jahrzehnte erfunden, eher abgedämmt hat: Aufsätze, die auf öffentliche Denkmäler oder neue technische Erfindungen anspielen und den Träger mehr belasten als befreien. Köpfe stecken in eisernen Öfen, auf der Frisur türmt sich ein betreffendes Rolandmonument, der Körper wackelt in der Litfaßsäule oder man läuft vierfüßig als Klavier, das am Ende des

Rückens automatisch spielt. Ein anderes Extrem: statt der Verpackung die Entkleidung. Nacktheit ist die unzüfvlste der Masken, eine Nebenwirkung der erregten Tanzsinnlichkeit, die die Renaissance auf mehr als einem Adamsfest und nicht bloß am Hofe der Régence pflegte. Wir staunen nicht, auf den Festen der Katharina von Medici Edelmädchen, fast nackt, mit aufgelösten Haaren, bei Tisch bedienen zu sehen. Sie singen frivole Lieder, die gesammelt, gedruckt, bibliophil gebunden erscheinen, in vier Goldschnittbänden mit Vermeilecken und -Agraffen. Die tolle Laune treibt Weiber in Männerkleider, und Männer in Weiber- röcke, ein Maskenmotiv, das sich länger bewährt hat als das adamitische, dessen letzte öffentliche Reste auf den Bällen der Quatre' z arts verboten werden. Heinrichs III. Ära ist die der Geschlechtsverkleidungen: er geht als Weib auf den Ball, er läßt bei Festen Weiber als Männer — bedienen. Die feine Nüancierung der Maske, ihre Emanzipation von Theatertypen bringt das maskierteste aller Jahrhunderte, das achtzehnte. Der Chevalier d'Eon zieht durch die Welt von Opernpagen begleitet. Die Gesellschaftsmaske wird kultiviert. Es genügt ein ganz kleiner Phantasiereiz, um Stimmung zu schaffen. Eine Cyranonase, ein Redoutenhut, ein grüner Schal, ein Haremsschleier, ein schwarzes Lärchen. Die Larve macht die Frau frei. Sie tritt aus der Gebundenheit der Konvention und lebt einige wilde Stunden. Indem sie ihr Gesicht versteckt, enthüllt sie ihre Heimlichkeiten. Sie duzt. Sie betrügt. Sie verführt. Sie verrät. Sie träumt. Sie lacht. Alles schadlos, bis das Karnevalskerzchen ausgelöscht ist. Es tut sich ein Paradies augenblicklicher Gefühle auf, in dem die Gedanken, die Wünsche, schließlich die Füße tanzen.

Es ist nach dem Dreikönigstag in Venedig vor der Pariser Revolution. Die maschera buffa wird jetzt den ganzen Tag getragen. In der sala di ridotto strömt die Menge zusammen, man spielt. Die Piazzetta ist umgeräumt für die Seiltänzer, Taschenspieler, Marionetten. Tausende von Masken wimmeln auf dem schöngestplasterten Tanzboden des Markusplatzes. Stumme Masken, die nur flanieren, und redende, die das Volk um sich sammeln: Advokaten mit Akten, Perücken, langen schwarzen Kurialwesten, Karikaturfranzosen mit ihren Weibern, Gondolieri, die sich streiten und in den Pausen das Tassolied singen, quäkende Pulcinelli, die bewegliche Hörner tragen und sie je nach der Begegnung symbolisch aufrichten, der Sior Todero Brondolon, die quattro rustici, der Sior Zannetto della buona grazia, der stammelnde Fischer Tita und was sich sonst noch goldonisch maskieren läßt. Contrabandieri dazwischen mit Eseln und Hunden, Kalabreser Musikanten, ein Improvisatore. Wenn ein Mönch entdeckt wird, fliegt ihm das Wort an den Kopf: heut ein Schwein,

morgen ein Heiliger. Stierhetzen regen die Geister auf. Ochsen werden feierlichst geköpft, Schweine vom Markusturm herabgestürzt. Nach den Schweinen läßt sich ein Arsenalarbeiter am Strick vom Turm herab, überreicht dem Dogen das Sonett, gleitet auf demselben Wege wieder in die Galeere zurück. Stadtparteien kämpfen, wer die Turneryramide, die forze d'Ercole besser macht. Gefechtstänze in der alten Moreskenmanier. Feuerwerk am hellen Tage. Abends in eines der sechs Opernhäuser. Die Mara singt diese Saison für 1500 Zechinen. Man spricht in den Logen über Riesenhonore, man besucht sich, man ißt zusammen und macht aus mehreren Logen einen balco di conversazione. Zuletzt versammelt man sich, per far tardi, nochmals auf dem Markusplatz. Endlich läuten die Glocken: per la morte del Carnevale. Aber nur per piacere della Chiesa. Denn nirgends, sagt der Chroniqueur, ist die Andacht so zur Galanterie geworden wie in der Charwoche des schönen Venedig.

Dies ist die Hochblüte des freien Karneval, der nur von der Laune und von der Phantasie des einzelnen abhängt. Nicht Konfetti, nicht Mocoli machen ihn. Es ist der unthematiscbe Maskenscherz, der keine Geschichte und wenig Leiden hat. Der thematische aber, die Maskerade mit Überschrift ist der Stoff einer langen Historie, die kurzweiliger erscheint, als sie verlaufen mußte. Hier wurde die Maske eine öffentliche Angelegenheit, mit künstlerischen Ehrbegriffen, verpflichtenden Forderungen, persönlichen Arrangements, man arbeitete, stilisierte und entwickelte sich in alle Perspektiven, in alle Widersprüche hinein.

Ein rhythmisches Interesse fand sich um so schneller ein, je feierlicher die Gelegenheit war. Und Gelegenheiten gab es bei jedem festlichen Tage auf der Straße, in der Kirche, im Saal, gesellschaftlich, theatralisch, für die Gefeierten, für die Feiernden und für die Zuschauer. Kirchlich begann es mit Selbstbeteiligung und endigte mit Theater, gesellschaftlich ebenso.



Ich habe den Menschen gezeigt, der sich erst im sportlichen Dienste eines Lebenszweckes rhythmisch bildet, dann denjenigen, der ohne Dienst, im bloßen Zusammensein, im schönen Verkehr sich kultiviert, jetzt komme ich zu dem, der im Dienste eines künstlerischen Zweckes, einer Phantasievorstellung gebundenere oder ungebundenere Rhythmen der Bewegung, rein körperliche Rhythmen erprobt. Man nennt diese Gattung Ballett, aber es ist das Ballett im weitesten

Maskierte Tänze

~~~~~

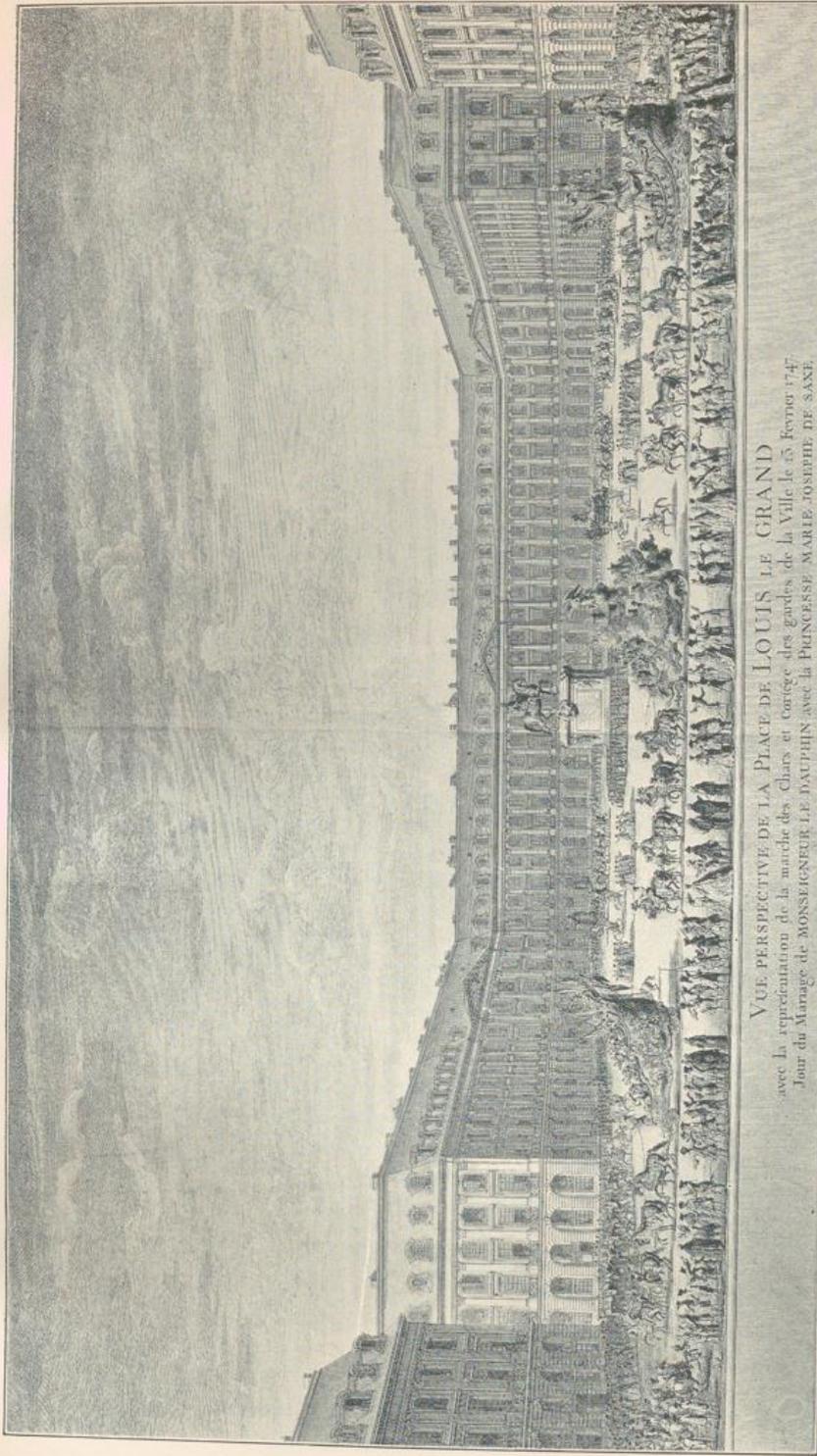
Sinne, der maskierte Tanz und Marsch und das Spiel ohne Worte. Es wird begleitet von der Musik, die sich dabei bisweilen sehnt, von allem Figürlichen frei und in sich selbst dem Rhythmus zu leben. Noch muß sie warten.

Die maskierte Rhythmik tritt nicht reinlich in die Kunstgeschichte. In einem wüsten Chaos von Tanz, Musik, Deklamation, Menagerie, Clownerie und Akrobatik, in einem der barbarischsten Gesamtkunstwerke liegt sie versteckt. Mit der Musik hat sie sich seitdem am besten vertragen. Die Deklamation hat sie bis auf einige Versuche neuer Mimosdramen, die von einem Vorleser gedeutet werden, fallen lassen. Mit dem regulären Tanz lag sie in periodischer Liebe und Feindschaft. Die Akrobatik blieb ihr in der englischen Burleske, einer guten Gattung, treu. Menagerie und Ausstattung hat sie nicht verschmerzen können. Ihre Geschichte ist eine langsame Operation komplizierter Leiden, in der man sich über den Unsinn mit den Sinnen, über den Apparat mit dem Ideal, über die Torheit mit der Feierlichkeit, über die Kunst mit dem Publikum tröstete. Man glaubte an sie, solange sie embryonal war; als sie erwuchs, disputierte man sie zu Tode. Solange man sie erlebte, dachte man nicht nach; als man sie zum Theater machte, erkannte und verurteilte man sie. Ein Paradoxon: das Ballett vertrug es, nur getanzt, aber nicht aufgeführt zu werden. Als man es löste, tötete man es. Es war die Rache der Maske, die nur das befreit, was sie verdeckt.

Der bunte Lärm alter Hochzeiten und Festzüge dringt an unser Ohr. Ein Orpheus, eine Ceres, ein gut erzogener Achill, die Liebespaare der Urzeit, Herkules mit den Centauren und der Befreier Perseus. Viele Perseus etablieren sich, auch Apollo genannt, oder sonstige Drachentöter. Liebliche Nymphen stehen auf den Felsen, sie singen, und der Drache speit Feuerwerk. Venus und die wilden Männer, wobei Vulkan guten Stoff gibt, steht oft auf dem Repertoire. Feuer- und Wasserwerk, Musik, Gesang und Tanz nebst mannigfachen Dramen, deren Schwanz dem Hochzeitspaare zuwedelt. Die Künste der Bemalung und Dekoration werden aufgeboten: Engel fliegen von Kirchen auf vorbeiziehende Prozessionen, ein Knabe stirbt an seiner Vergoldung. Alte Römer triumphieren, Noah und David lächeln, die Allegorien des Lebensalters setzen ernste Mienen auf. Die Phantasie schlägt über.

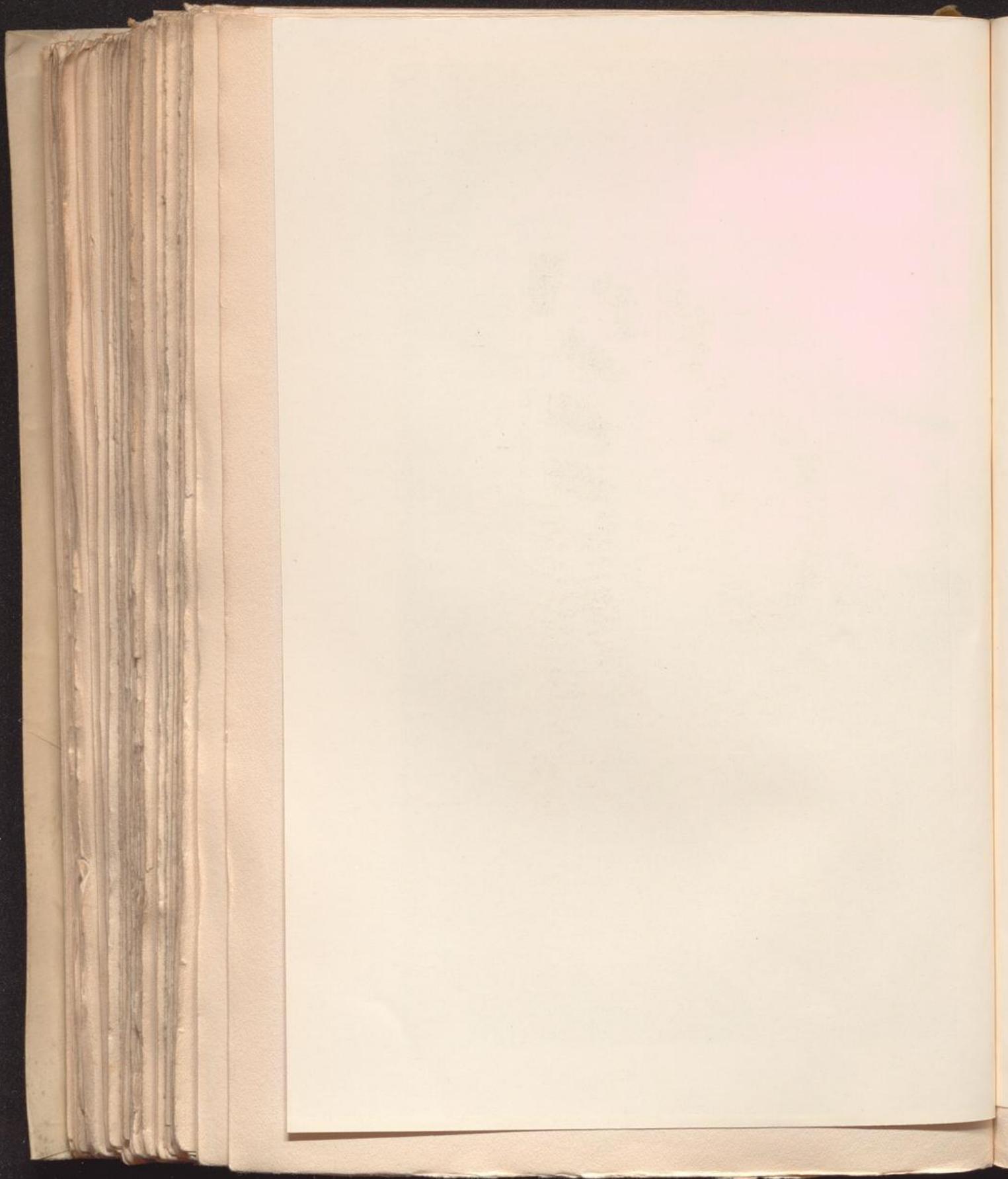
*Trionfo und  
Scena*

In Italien findet sie ihre ersten festen Formen, die Renaissance stilisiert. Sie faßt das Ambulatorische unter dem Begriff *trionfo* zusammen, setzt als *Accente* die Szenen und *Intermezzi* hinein und bildet den *carrus navalis*, den Maskenwagen aus: als *scena im trionfo*. Damit gab sie der Welt die Typen der Festrhythmik. Der Wagen bewährte



VUE PERSPECTIVE DE LA PLACE DE LOUIS LE GRAND

avec la représentation de la marche des Chars et cortège des gendres de la Ville le 25. Février 1747.  
Jour du Mariage de MONSIEUR LE DAUPHIN avec la PRINCESSE MARIE-JOSEPH DE SAXE.





Reverendissimo S. M. C. Agustin de Cap. Ymado. Conduccion de un Regimiento de Infanteria de la Plaza del Templo de la Cruz.

GROSSES MILITÄRBALLET AUS DEM „SIEGSTREIT DER LUFT  
UND DES WASSERS“, WIEN, ZUR HOCHZEIT LEOPOLDS I. 1667



eine beträchtlich gruppenbildende Kraft, als Aufbau von Tugenden, Ländern, Elementen, Lebens- und Arbeitssymbolen, er war die feste Aufführung innerhalb des Zuges und wirkte rhythmisierend in den Vor- und Nachtrab, der ihn einleitete und ausklingen ließ. Der trionfo war die wohlgeordnete Folge einer Reihe von Masken, die ein bestimmtes Thema variieren, eine Art laufende Chrie, die die Vorstellungen aller Denker und Dichter beeinflusste: Dante dichtet den Triumph der Beatrice, Petrarca den Amors, Savonarola den des Kreuzes. Die scena aber, das stehende bewegte Spiel, wurde die Mutter des Dramas. Wie die scena als Wagen in die Prozession einging, so fügte sich diese als Aufzug in Drama, Oper und Ballett. Es ist der Wechsel von Typen des Gehens und Stehens im Maskenspiel, den Italien seit früher Zeit erfaßt, ausbildet und durch die Renaissance über Europa verbreitet.

Die illusionistischen Reize der Tiere werden bewußter einbezogen. *Tiere und Maschinen* Nicht bloß jenes phantastisch-märchenhafte Spiel mit der Freiheit der Tiere, das in der altfranzösischen Krönungssitte sein wunderbarstes Beispiel findet: man läßt plötzlich eine Anzahl Vögel frei, die jubilierend in die Lüfte fliegen. Sondern im Gegenteil, renaissancemäßig, die rhythmische Benutzung ihrer Unfreiheit, die sich von den Dressuren dieser Zeit an ähnlich wie die Stilisierung der Pflanze entwickelt. Auch das Tier wird dem Rhythmus unterworfen, dieses lebendige, aber unvernünftige Wesen, das zu den Vorzügen des Menschen, sich die Beweglichkeit kommandieren zu lassen, noch den Vorzug der Natur, dieses Kommando nur widerstrebend zu erdulden, hinzufügte. Konnte man sich einen größeren Triumph der Stilisierung vorstellen? Das Tier wird in den Festzug eingestellt: das fremde Tier, das man in der Menagerie züchtete, und noch mehr das eigene, das stolzeste: das Pferd. Fräulein Francesca Caccini genierte sich nicht, in ihrer Oper *la liberazione di Ruggiero* (1625) ein großes Pferdeballett einzufügen. Die Pferdeballetts des siebzehnten Jahrhunderts sind die Klassiker. Unser Zirkus der letzte Amateurrest.

Die Maschinen nicht zu vergessen. Ihr prachtvoll funktionierender Apparat an Engeln, Heiligen und Symbolen brachte die geometrische Präzision. Sie erzogen zum Rhythmus. Sie gaben das Uhrwerk der Reihenfolge. Bis zur Lächerlichkeit. Lionardo konstruierte eine Maschine mit beweglichen Planeten, und immer wenn ein Planet sich der betreffenden zu feiernden Braut näherte, trat ein Gott aus der Kugel und sang Verse. Gewissen Theoretikern muß diese tadellose Mechanik als rhythmisches Ideal gegolten haben, Menschenmaschinen, wie Feuerwerk, Fontänen und das Militär.



*Festliteratur*



Die erhaltene Festliteratur gibt uns immerhin nur einen Teil dieser Schauspiele. Die Festliteratur ist ein eigenes Feld der Sammlerkunst geworden, dafür ist sie groß genug. Man belehrt sich über sie in den Katalogen der Ruggieri- oder Destailleurkollektionen, in den Verzeichnissen der Ornamentstiche, der Berliner Lipperheideschen Sammlung, und findet ihre Bibliographie raisonnée in Vinet's Sammelwerk für die schönen Künste, das erst hinter diesem Abschnitt zu erscheinen aufhörte. Es ist die erste Anleitung zum Genuß aller Feste, nach deren, oft kolorierten Tafeln man sich die übrigen leichter in der Phantasie wieder herstellen kann. Da sind nicht bloß die verschiedenen Festbauten, Pavillons, Triumphtore, Malereien und die Feuerwerke, Wasserspiele, Jagden und Bälle zu sehen, die Bühnenbilder der Schauspiele und Opern, die kirchlichen und staatlichen Zeremonien und großen Eßgelegenheiten, von denen gern eine bunte Auswahl in recueils gesammelt wird. Sondern, von mehr oder weniger langatmigen Texten begleitet, erkennen wir alle die Anfänge und ersten Stadien des Balletts, wie es aus den Ritterspielen sich entpuppt hat. Sie theatralisieren die Turniere und geben den Bürgerleuten gute Beispiele. Aufzüge kostümierter Edelherren oder gewöhnlicher Sterblicher marschieren vorüber, jeder in einer Maske, gruppenweise um Wagen, von Musikchören geführt, die sich je nach dem Thema des betreffenden Abschnittes gern individualisieren. Die Herren, mit einem fingierten Spielnamen, lassen durch ein Kartell ihre Absichten kundgeben und stellen sich zuletzt zu einem scherzhaften Turniere, das die Masken des Zuges in einem allegorischen Spiel kunstvoll verknüpft. Höchste rhythmische Ordnung ist vorgeschrieben. Der Eintritt des Volkes vollzieht sich fast choreographisch. Die Pferdeballets sind mit genauen Grundrissen fixiert. Die Züge laufen im Crescendo und Diminuendo ihrer Typen wohldisponiert von Blatt zu Blatt, oder um das momentane Schauspiel gegliederter Massen zu bieten, ordnen sie sich furchenmäßig, bustrophedon, nach hinten kleiner und kleiner. Häuserreihen sind als Fond gezeichnet, vor denen die Menschen einherziehen,

wie vor der Perspektive einer Bühne. Und wenn nun erst das Bühnenballett illustriert wird, dann sehen wir gern die Symmetrie aller Symmetrien, die sich in den phantastisch reichen Dekorationen der Burnacini, Fontana, Peruzzi, Sangallo, Sodoma wie in einem Spiegel fortzusetzen scheint. Diese Dekorationen, ob sie Häuser oder Paläste, Himmel oder Hölle schildern, sind berauschte Träume von Geometrie, die die ungeordnetsten Dinge der Welt zu einem tektonischen Kanon zwingt, Feuerschein und Wolken, Bäume und Tiere und die wildesten Wucherungen ornamentaler und baulicher Illusionen.

Die Entwicklung der Festblätter geht allmählich von einer getreuen Berichterstattung über diese fürstlich-militärische Rhythmik zum freieren malerischen Wurf. Die Stoffe aber bleiben sich ähnlich: es sind immer dieselben Berufsuniformen, dieselben typischen Ballette, dieselben ritterlichen oder bürgerlichen Maskenzüge: die Stände, die Erdteile, die Länder, die Künste, die Gewerbe, die Elemente, die antiken Götter, die Narren, die Tugenden alle mit ihren Wappen, ihren Wagen, ihrer Musik.

Kirchliche Einzüge, hohe Geburten und Vermählungen, städtische Bewillkommungen, elegante Trauerfälle sind die Veranlassungen, die sich durch die Jahrhunderte und die Staaten gleich bleiben. Besonders schöne Masken werden groß gestochen, besonders edle Ritter apart aufgeführt, besonders nette Stücke oder Opern oder Ballette im Text beigeftet. Unter den Tausenden von Festbüchern ragen einige hervor durch die kunstgeschichtliche Bedeutung ihres Inhaltes oder ihrer Darstellung. Das schönste Trauerwerk erschien zum Tode Karls III. von Lothringen 1608. Das berühmteste Einzugswerk ist die Bologneser Kavalkade Karls V. Der bedeutendste Künstler ist Callot in seinem *Combat à la Barrière*, der für den Übergang vom Turnier zum Ballett typisch ist. Feine alte Florentiner Bücher bleiben die Francesco Medici-Hochzeit von 1579, die Cosimo Medici und Maria Magdalena-Hochzeit von 1608. Später gab Della Bella hervorragende Florentiner Festbücher heraus. Ein dänisches Buch von 1648 überliefert uns ein Ballett, in dem gezeigt wird, daß dieses Land gar nicht so fern und so winterlich sei, wie man allgemein annehme. 1672 wurde ein amüsantes Stockholmer Festbuch gedruckt, zum Antritt Karls XI. In Deutschland verdient das Braunschweiger Buch von 1653 mit den Tugenden- und Lasterallegorien in der „triumphierenden Liebe“ besondere Aufmerksamkeit. Frankreich exzelliert sofort im 16. Jahrhundert durch die Ausgabe des *Ballet comique*, das für die Hoffeste grundlegend wurde. Unter Ludwig XIV. ist das Festbuch der *île enchantée* ein unersetzliches Kompendium aller rhythmischen Genüsse in Reiterei, Gastmahl, Theater und Konzert.



Das Perrault'sche Werk überliefert das berühmteste aller Karroussells von 1662 mit den fünf glänzenden Ballettquadrillen. Die großen Feste von Versailles, mit den Bühnenbildern der Alceste, des Malade, edierte Le Pautre. Das ist die erste Prachtblüte dieser Literatur. Die Sbarra-schen Kunstwerke über die Hochzeitsfeste Leopolds I. in Wien stehen den Pariser zur Seite: sowohl das riesige Pferdeballofest, als die prunkvolle Pomo d'oro-Aufführung, die dem Musiker als Cestische Oper besonders wertvoll ist und nun mit all den Prachtdekorationsblättern in den österreichischen Tonkunstdenkmälern neugedruckt vorliegt. Das sind wahre Kapitalsstücke. Eine zweite Gruppe glänzender Publikationen entsteht im 18. Jahrhundert: festliche Bände über die festlichen Tage, die die „Stadt Paris“ ihren Herrschern gibt. Noch einmal taucht Italien auf: Neapel bringt 1749 ein bemerkenswertes Festbuch mit naturalistischen Tierlandschaften, 1778 sticht Raphael Morghen den Zug der Türkenmasken. Mit dem dünnen und schwächlichen Festbüchlein, das 1810 zu Napoleons Hochzeit erschien, geht diese reiche und weitverzweigte Literatur ihrem Ende zu. Ihr Verlauf ist der getreue bibliologische Niederschlag des Zeitalters der großen Festkulturen und ihre schöne Ergänzung sind die gezeichneten und gedichteten Festphantasien, die man von den Werken Kaiser Maximilians über die Goetheschen Maskenzüge bis zu dem reizenden Künstlerzug des Grünen Heinrich verfolgen kann. Aber was ist die ganze Pracht, die Europa auf seine Festbücher verwendete, gegen die unsagbar feine Rhythmik und Koloristik eines japanischen Rollbildes?



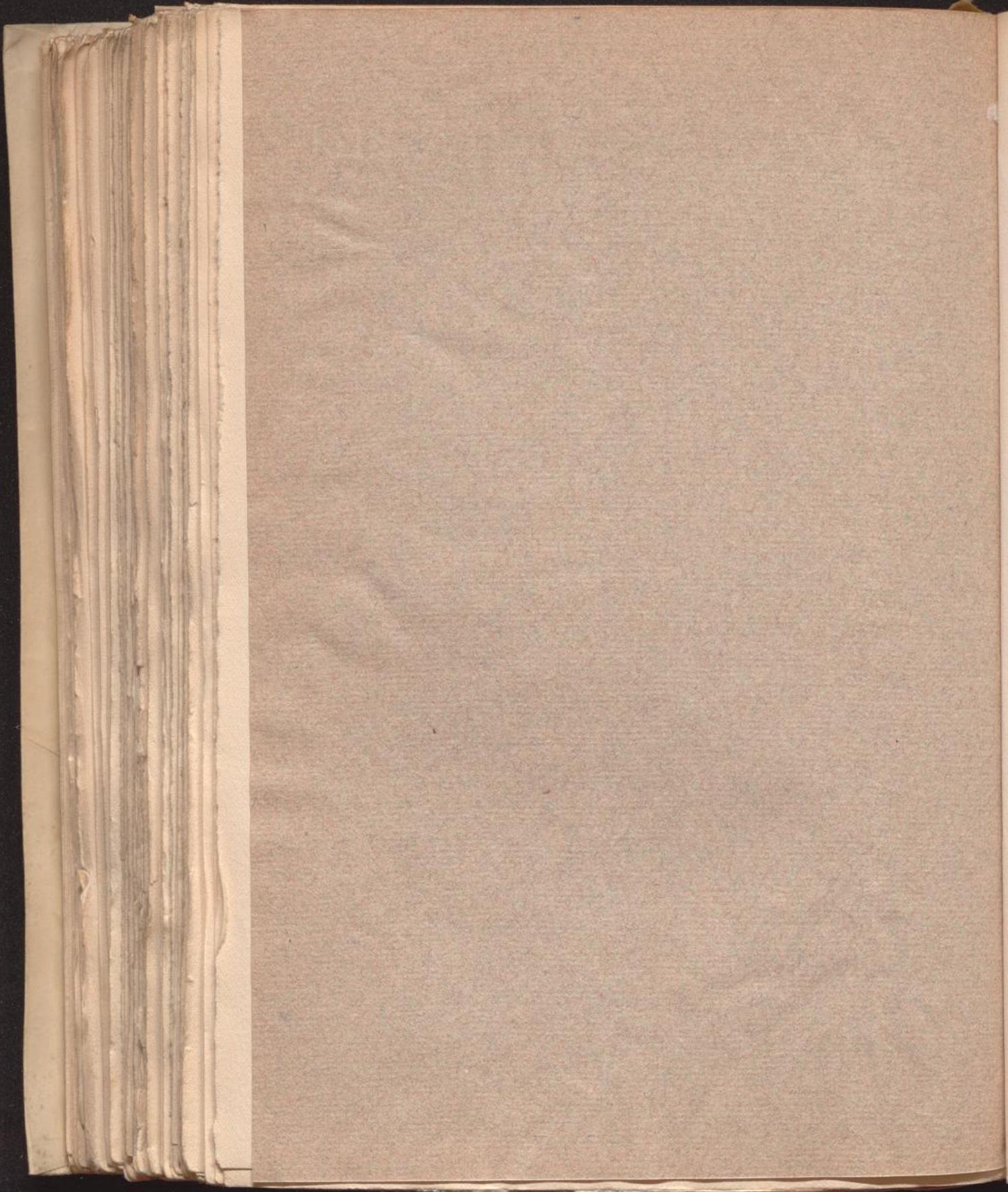
*Kirchenfeste*



eben den Turnieren, Ritterspielen und ähnlichen Jouis-sancen gibt es noch einen Quellfluß des Balletts: die Kirchenfeste. Vielleicht übte sich das Ballettorgan an ihnen noch intensiver. Denn sie waren populär und sehr zugänglich. Sie gaben sowohl die Formen der Pro-zession als der Szene. Weltlich, wie sie geliebt wurden, verschmähten sie weder den Tanz noch die Narrheit, und über die tausendfachen Gelegenheiten kirchlicher Orchestik und Karnevalistik braucht nicht mehr berichtet zu werden. Ein Rausch sinnlicher Tanzfreude dringt in die Regionen fanatischen Glaubens, religiöser Stimulanz. Die Praesules tanzten der Prozession voran und die Derwische und die Jumpers schlagen Pi-rouetten. Man schlingt die Ronde bei der Hymne o filii, man tanzt das Bal-lett der Engel schon auf Erden. Jenseits der Pyrenäen widerstehen die reli-



JAPANISCHER FESTZUG, NACH EINEM ROLLBILD  
IM BESITZE VON PROFESSOR ADOLF FISCHER



giösen Sinne am längsten dem Einspruch der Puritaner. Glückliche Zeit, da Jesus und Maria in den Villancicos selbst den Reigen führten und sangen, da um die Jungfrau wandelnde Balletts aufgeführt wurden mit fächernden Damen und gutmütigen Teufeln, da die Seises von den sevillanischen Chorknaben getanzt wurden: im kegelförmigen, aufgekrempeelten Hut mit den blauen und weißen Federn, in der Halskrause, in weißer und blauer Seide, mit der Schärpe, dem Mäntelchen, blauen Strümpfen, weißen Schuhen. Noch glaubte man mit dem ganzen Körper an seinen Gott. Die symmetrischen und choreographischen Bewegungen des katholischen Ritus, die wir in unseren Kirchen als letzte Reste erhalten haben, bestimmten so manche Vorstellung der *sacra conversazione* auf italienischen Bildern, wie die Mysterien und Moralitäten die zyklischen Relieffolgen bilden halfen.

Ein geschlossenes Kapitel sind die Kirchenschauspiele, die Moralitäten, deren italienische Beispiele D'Ancona als die *origini del teatro italiano* so sorgsam gesammelt und kritisiert hat. Von den *Moralités* über die *Rappresentazioni* und Krippendramen bis in das Volksschauspiel des *Maggio* erkennen wir die geistlichen Ahnen der Ballettypen. Sie haben die Phantasie lange ernährt. In Florenz begannen die heiligen Darstellungen 1303 auf dem *Ponte alla Carraja*, um erst 1835 in einem heimlichen Privathaus ein obskures Ende zu finden.

Sie schärfen die Milieuvorstellung. Es heißt in den altfranzösischen Manuskripten beim Szenenwechsel kurz: *il faut ungs bois*. Aber es werden auch die Dekorationen aufs genaueste detailliert. Pavillons auf vier Säulen, Paradiese und Gott mit der Weltkugel, die vier Tugenden, Engel und Cherubim in Aureolen mit Nazareth, dem Tempel, Jerusalem, dem Meer als Hintergründen, Bassins mit Booten, Höllen mit nackten Teufeln, mit Verurteilten und Drachen sehen die Augen der Gläubigen. Die Geschichten der Heiligen werden in die typischen Szenen hineinprojiziert: Himmel, Hölle, Luft und Wasser, die die Oper noch solange rahmen sollten. In Kapsbergers Oratorium über den hl. Ignatius und Franz Xaver marschieren sämtliche Völkerschaften auf. Maschinen verhelfen zu Zauberkünsten. Engelsfiguren, durch Blei beschwert, gleiten auf Brücken von Tauen, Wolken ballen sich aus Baumwolle, in der Santa Christina stürzt ein Haus ein, Wandeldekorationen (*mutazioni a vista*) machen die Zeit zum Raum, Riesenschlangen aus Pappe bringen süße Schauer, die Gemarterten werden von Puppen dargestellt, in Versenkungen verschwinden Teufel mit Übeltätern, Engel und Selige steigen auf Drähten und Rädern gen Himmel. Der große Brunelleschi stattet die *Rappresentazione dell' Annunziata* aus: knieende, adorierende beweg-

liche Figuren, zwölf Engel mit vergoldeten Flügeln und Haaren tanzen Hand in Hand, über ihnen Wolken und Sternkreise, aufsteigende Mandorlen, sich öffnende Türen und eine infinità di lumi.

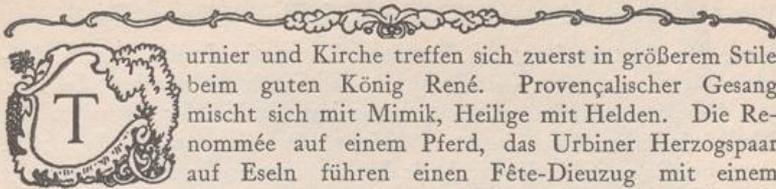
Ist die heilige Handlung so sinnlich, vergnüglich geworden, schämt sie sich nicht mehr der Intermezzi. Schauspieler, Sänger, Tänzer, Instrumentalisten, Tafeleien, Ritterspiele, Jagden, Schlachten füllen die Pausen. Beim „heiligen Samson“ steht geschrieben: suonasi e ballasi. In den Santa Margherita und Uliva gibt es Moresken und Kriegerballetts. In den hl. Eustachius hat sich der carro trionfale eingeführt. Die buffoni und giocolari bilden oft eine zweite Komödie in der ersten. In den französischen Mysterien sind die Diableries selbständige Stücke.

Allegorien werden nicht geschont. In der hl. Uliva gibt es eine besondere Reihe allegorischer Intermezzi, die die Prototyps der moralischen Balletts sind: die Eitelkeit, oder die drei Tugenden Treue, Hoffnung, Klugheit; die unglückliche Liebe; die Süßigkeit der Ehe; Friede und Krieg; Nacht und Tag; Herrschaft und Ruhm. Frankreich ist noch assoziationsüchtiger. In der Moralité Bien-Advisé et Mal-Advisé gibt es 50 solcher Wesen, darunter Regnabo, Regno, Regnavi. Im Homme pêcheur ist eine Figur Honte-de-dire-ses pêchés. In der Condamnation de Bancquet: Diner, Soupper, Je-boy-à-vous, Pillule, Clistère. Auf alten Gobelins findet man die Illustrationen dafür.

Die Formen der „Contrasti“ zerlegen die Typen im Sinne italienischer Renaissance-Dialektik: Amanti-Amore, Uomo-Donna, Mesi fra loro, Rustici e Chierici. Die Symbole ordnen sich in choreographischer Übersicht. Der ganze Apparat pantomimischer Analyse ist gegeben: das Thema der heiligen Handlung oder Legende wird von der Allegorie umrahmt, die Allegorie setzt Ornamente der Bühnentypik ab und das Intermezzo stilisiert sie an den Ruhepunkten des dramatischen Verlaufs.

Weltliche und geistliche Anordnungen wirken gegenseitig. Wie in der alten Danaekomödie Jupiter mit den Göttern in einer Illumination sitzt, die von den Freuden des Paradieses entlehnt wird, so feiert man 1609 die Heiligsprechung des Loyola in Spanien mit der Darstellung der Einnahme von Troja, die in einer Huldigung sämtlicher Erdteile schließt, voran das aktuelle Amerika, 70 Ritter von Affen und Papageien begleitet.





urnier und Kirche treffen sich zuerst in größerem Stile *Alle Feste*  
beim guten König René. Provençalischer Gesang  
mischt sich mit Mimik, Heilige mit Helden. Die Re-  
nommée auf einem Pferd, das Urbiner Herzogspaar  
auf Eseln führen einen Fête-Dieuzug mit einem  
olympischen Götterwagen, worauf einige Teufel den König Herodes  
quälen, Juden das goldene Kalb umtanzen, Jesus sein Kreuz trägt und  
die Königin von Saba ihre Toilettenkünste entfaltet. Der König selbst  
hatte sich das alles so gedacht und gemacht, und ein dankbares Volk  
jubelte ihm zu.

Die Provence, Burgund, Mailand, Paris sind vier Zentren des Tanzes.  
Ein burgundisches Fest gibt Karl der Kühne, Olivier beschreibt es. Die  
rhythmischen Genüsse des Menus auf einer Tafel, die dem Modell eines  
Staates mehr gleich als einem Eßtisch, werden von Intermezzi unter-  
brochen. Es erscheint ein Leopard mit dem englischen Banner, und  
einer Perle — zu Ehren der Dame Margarete von England. Es folgt ein  
goldener Löwe, auf dem Madame de Beauprant, die Zwergin des herzog-  
lichen Fräuleins, als Schäferin mit der burgundischen Fahne sitzt, geleitet  
von den Herren de Ternant und Tristan de Thoulonjon, und der Löwe  
öffnet den Mund und deklamiert ein schönes Huldigungsgedicht. End-  
lich ein künstlich bewegtes Dromedar, mit wackelndem Kopfe, auf dem  
ein phantastischer Wilder sitzt mit den bunten Vögeln Indiens. Trom-  
peten und Zinken. Man schmaust weiter.

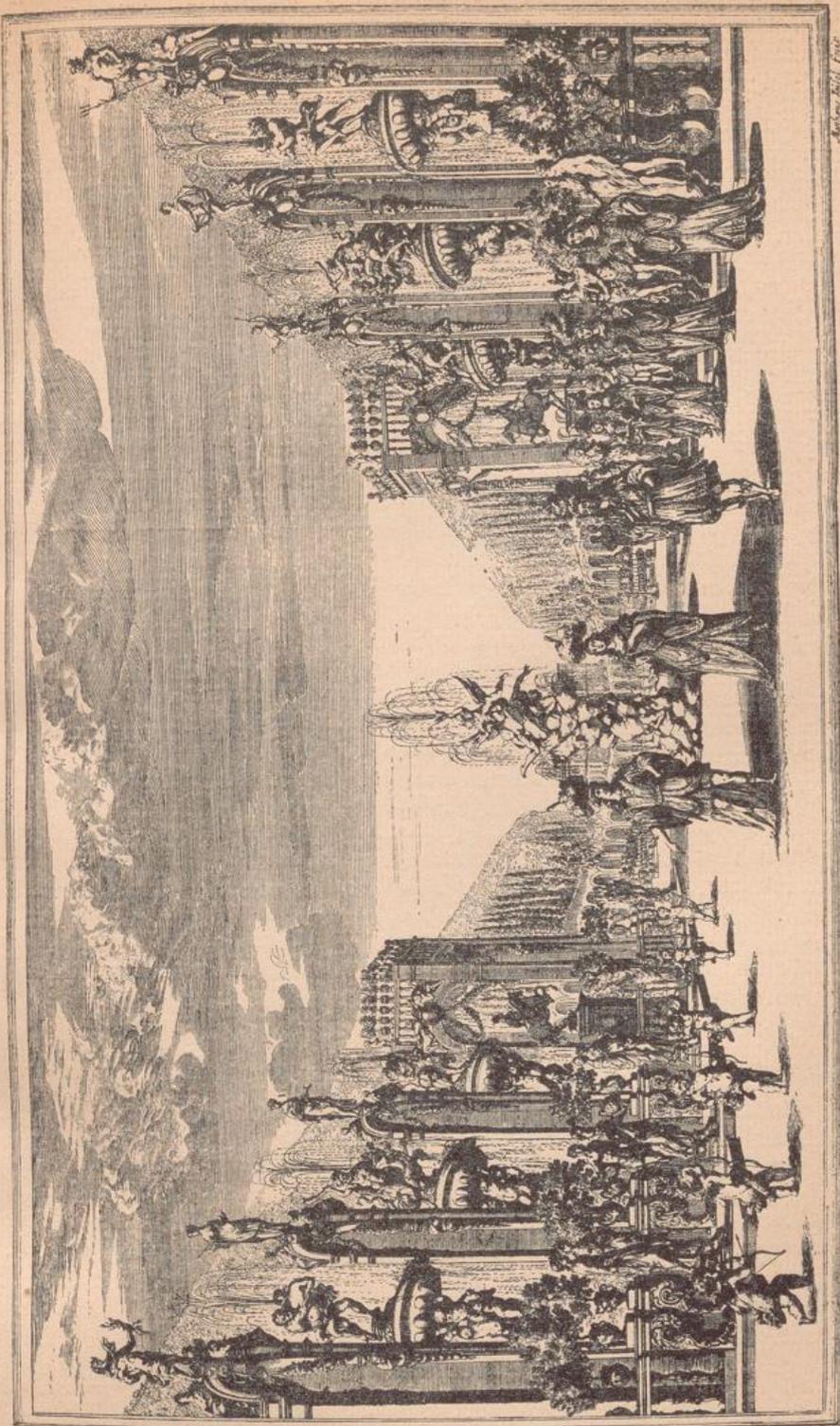
Das berühmte Mailänder Fest wird 1489 von Bergonzio di Botta de  
Tortone zu Ehren der Hochzeit des Herzogs Galeazzo mit Isabella von  
Aragonien gegeben. Das Menu, die Tafelfreuden werden als Ballett  
rhythmisiert. Jason und die Argonauten decken den Tisch mit dem  
goldenen Vließ. Merkur bringt ein feistes Kalb, Diana einen Hirsch,  
Orpheus einige gebratene Vögel, indem er versichert, daß diese Hochzeit  
seine erste Freude seit dem großen Malheur mit der Euridice gewesen  
wäre und er nichts besseres hätte zu tun wissen, als die Vögel, seine be-  
geisterten, aber törichten Zuhörer, diesem Zweck zu opfern. Theseus  
und Atalante bringen den Eber von Calydon, Isis mit leichtgeschürzten  
Nymphen die Pfauen, Tritonen die Fische, Hebe die Früchte und den  
Käse, der hohe Gastronom Agicius erklärt zum Schluß die ganze Be-  
gebenheit. Das war ein kunstvoll rhythmisiertes und mythologisiertes  
Menu, von entsprechenden Balletten und einer wechselnden charak-  
teristischen Musik begleitet. Den Schluß bildet eine kleine Pantomime,  
in der die „schlechten“ Königinnen Semiramis, Helena, Medea, Phädra,  
Kleopatra von Grazien und Amoretten gestraft werden, um der Huldi-

gung der „guten“ Lucrezia, Penelope, Thomyris, Judith, Porzia, Sulpicia Platz zu machen — worauf ein Bacchanälchen das Fest bekrönt.

Hundert Jahre später, 1581, unter dem Einfluß der Katharina von Medici findet am französischen Hofe das große ballet comique de la reine statt, bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse. Arrangeur ist ein italienischer Geiger, Baltasarini, genannt Beaujoyeux, den uns Brantôme in seinen Memoiren als plaudersamen Freund und famosen Kerl beschreibt.

Prachtvolle Festkostüme, Gold und Steine, wie man sie bis dahin nicht sah. Bunte Prozessionen, Wasserfeste mit Wasserwagen, die von 24 Booten gezogen werden, verkleidet als Tritone und Delphine mit Musik (die schmäählich mißlingen), Feuerwerk, künstliche Sommergärten und das große Ballett: Circe übt ihr Handwerk, Merkur entzaubert, sämtliche dii majores und minores mischen sich in die Affäre, die Tugenden machen sich mit ungeheuren Attributen wichtig, Götteraufzüge, Wasserpantomimen, Wolkenausbrüche, Drachenfeuer blenden die Sinne, kostümierte Musiker brillieren in der Individualisierung der Instrumente, und Ballette werden getanzt, „so geometrisch, daß Archimedes sie nicht hätte besser setzen können.“ Eine wüste Geschichte mit wahrhaft primitiver Musik, triefenden Apotheosen und dem ganzen Apparat künstlichster Künste, die mit den Elementen und Blumen und Soldaten in diesem ersten großen Pariser Renaissancefeste die Reinheit der Mathematik über allen edlen Ausdruck stellten, der später das Ideal des Franzosen wurde. Gewaltige Pferde-Balletts, als Florentiner Tradition, werden hinzugefügt. Aber das Fest verhält sich zu seinen italienischen Mustern, wie die erste pomphafte Dekoration von Fontainebleau zu Raffaels Loggien.

Alle Motive sind in diesen vier hervorstechenden Ballettfesten des 15. und 16. Jahrhunderts gegeben: die Auseinandersetzung der ritterlichen Giostra mit dem religiösen Schauspiel, die Ausführung des Prozessions- und des Intermezzotypus, Heraldisches, Alttestamentarisches und Mythologisches, das Gesamtkunstwerk des Amusements bestehend in Attrappen, Apotheosen, Verkleidungen, Musik und Gesang. Ist es ein wandelndes Ballett, so beteiligen sich die Gastgeber: wie König René einst, so spielten jetzt im Circeballett Hofleute den Jupiter und seine Kinder, Edelfräulein die Tugenden, die Königin führt die Najaden, unter denen die Fürstin von Lothringen, die Herzogin von Aumale, die Marschallin von Retz figurieren. Ist es ein Intermezzo, so wird es mit den Tafelfreuden in einen wohlwollenden Zusammenhang gebracht und die Herrschaften haben das Vergnügen, ihre Speisen im verklärenden Nimbus ihrer Wappen-



DEKORATION AUS CESTI'S OPER „POMO D'ORO“  
AUFGEFÜHRT IN WIEN 1668



tiere oder der Olympier zu genießen. Heute um 1900 gibt es nur vereinzelte Fälle exklusiver aristokratischer Aufführungen, in denen Gesellschaft und Theater sich als Subjekt und Objekt noch nicht trennen, und unser festliches Menu gewinnt seine rhythmischen Reize weniger durch mythologische Verpackungen als durch innere verfeinerte Skandierung, durch die Ausbildung der Auftakte von hors d'œuvres, durch Strophierung vermittelt eines eingeschobenen Hummeranfangs oder Punschfinales, durch die zarte Harmonisierung wechselnder edler Weine.



Unter den großen Ludwigs tritt die vollkommene weltliche Emanzipation des Balletts ein: allmähliche Loslösung des Theaters von der Gesellschaft, Loslösung des stummen Tanzes von der gemischten Kunst, Etablierung des Theatertanzes als zünftige Gattung.

Die Ballettphantasie bemächtigte sich sämtlicher Hilfsmittel. Berge, Meer, Luft, Erde, Winde, Tiere, einige besonders dekorationswürdige Figuren der alten Mythologie, wie Prometheus und Venus, moralische Allegorien, die Wahrheit als Siegerin, die Herrlichkeit des Ruhms, satirische Anspielungen wie *le grand bal de la douairière de Billebahault et de son Fanfan de Sotteville* folgen fast Jahr für Jahr. Die Lustra des Lebens von Louis XIV. müssen als Tänzer auftreten. Die dreizehn vorhergehenden Ludwigs (eine getanzte Siegesallee!) werden ballettisiert. Die *Crieurs de Paris*, die Straßen, die Alchimisten, die Träume, der Tabak mit seinem indianischen Festapparat, die Kartenspiele müssen daran glauben. Der père Mambrun erdenkt sich ein Ballett mit dem Titel: „daß es leichter ist, Völkerzwiste durch Religion als durch Waffen beizulegen!“ Madame Chétienne de France, Duchesse de Savoye liebt das *gris de lin* über alles, und so komponiert Philipp d'Aglié in Turin ihr zu Ehren ein Ballett, in dem eine Farbenkonkurrenz aller schönen Dinge stattfindet. Was gibt es für Arten von Neugierde? Die unnütze, die gefährliche, die nützliche, die notwendige: so ist das Ballett *Curiosité*

fertig. Flüsse, Nymphen, Dryaden überreichen den geehrten Herrschaften als Geschenke Goldmedaillen mit Devisen, die Königin von Spanien tanzt als Minerva zwischen dreißig Luftgenien, das Trio mazarinesque ulkt die Politik, und zum hundertsten Male besiegt Venus und Amor alle Mächte der Erde und des Himmels und triumphieren die Tugenden nur so im Tanze über die Laster mit Feuerwerk. Einige von diesen bacchischen Scherzen werden als Intermezzi in sehr berühmten Dramen eingelegt.

Ludwig XIV. tanzte das erste Mal dreizehnjährig 1651 in der *Mascarade de Cassandre*. Er kam von dieser neronischen Schwärmerei nicht los, bis er neunzehn Jahre später hörte, wie Racine sich über Nero äußerte — sagt man. Das war die hohe Zeit des Gesellschaftsballetts. Er tanzte in 27 großen Balletts, im *Triomphe de Bacchus* sogar einen Dieb, sein Bruder die Perser, der Prinz Condé die Türken und der Duc de Guise die Amerikaner. In der *Prosperité des armes de France* war das Hochgefühl der Zeit am buntesten maskiert worden: in der Hölle sieht man alle Laster mit Pluto und den Parzen und Furien, dann kämpfen sämtliche Flüsse Italiens, Spaniens, Frankreichs miteinander, worauf Arras erobert wird, und ein *Défilé der Olympier* die Reise durch die Elemente beschließt. Ludwig XIV. hatte in dieser göttlichen Komödie die Hauptrolle getanzt. Er hat sein eigenes Waffenglück verfestlicht. Es machte ihm nichts aus, in einer Rolle des komischen Balletts *Impatience* zu sagen:

De la terre et de moi qui prendra la mesure,  
Trouvera que la terre est moins grand de moi.

Als das Ballett schon weniger majestätisch, unter Lamotte und Pécour schon anakreontischer geworden war, lebte die Erinnerung an diese alten bizarren und puppenhaften Schauspiele noch in einigen Nachbarkünsten fort. Liebhaber älterer Klavierliteratur werden zwischen den Bühnentypen dieser Jahre und den Titulaturen der Stücke aus der Couperinschule die Familienähnlichkeit erkennen. 1634 tanzte man in Savoyen die *Vérité ennemie des Apparences et soutenue par le Temps*. Falsche Gerüchte und Verdächtigungen treten als Hähne und Hühner auf und gackern ihre Gemeinheiten. Die *Apparence* erscheint mit Pfauschweif und Flügeln, gekleidet in Spiegel. Aus Eiern kriechen Lüge, Trug und List, auch nette Lügen und Schmeicheleien, auch lustige Lügen und Plaisanterien und *Petits Contes*. Jede in einem eignen Kostüm: bald in schwarz mit Schlangen, bald als Jäger oder als Affen, als Krabbenfischer mit Laternen, als Krüppel. Schließ-

lich kommt die „Zeit“, schlägt sie alle mausetot, und die „Wahrheit“ steigt aus der Sanduhr heraus, worauf die „Stunden“ das Schlußballett ausführen. Couperins „Fasten der großen und alten Menestrandise“ bringen in fünf Akten eine ähnliche Galerie von clownierten Figuren, seine „Folies françaises“ kleiden alle Tugenden und Untugenden in die ihnen zukommende symbolische Farbe und schließen am Aschermittwoch. Für die Ideenassoziationen des alten kleinen französischen Genrestücks waren die Vorbilder des Balletts unentbehrlich. Hier konstatiert man eine der ersten wirksamen Emanzipationen der Ausdrucksmusik vom Tanze. Die Bühnentypen erblassen — die Musik verfeinert ihren Charakter.

Solange man diese alten Balletts eifrig ausbildete und vermehrte, *Regeln* solange man blutige politische Pläne unter diesen Kinderträumen und Bilderbüchern gastronomischer Tiermythologie und dichtender Löwen, auf denen Zwerginnen reiten, versteckte, war nicht Zeit, sich die Sache ernster zu überlegen. Auch hier mußte die Kunst sich beruhigen, ehe die Wissenschaft anfang. Das Zeitalter Ludwigs XIV., das die italienischen und altfranzösischen Überlieferungen des Balletts in so großem Stile durchgebildet hatte, zeigte sich reif. Die Akademie der Tanzkunst war gegründet. Am Ende des Jahrhunderts, 1682, erschien das erste Ballettbuch der europäischen Literatur, die ballets anciens et modernes des Père Menetrier. Es ist eine kompilierende Mischung von Festgeschichte und Vergleichen mit der Antike, sehr sittsam, auf Logik bedacht und für Methode interessiert. Die Regeln des Aristoteles, Plato, Plutarch, Lucian werden auf das Festballett des französischen Hofes angewendet. Stellen des Strabo werden umgewandelt zu einem Huldigungsballett für „Auguste Louis“. Wie einst, hundert Jahre vorher, sich der erste geistliche Autor eines Gesellschaftstanzbuches in Frankreich, der Mönch Arbeau, mit seinem dichtenden Vorgänger Arena auseinandergesetzt hatte, so führt dieser Père seinen Diskurs mit Père Mambrun, der über das Wesen des Balletts in lateinischer Sprache gefabelt hatte. Das war ein Tummelplatz. Es wimmelt von Belegstellen aus Suidas, Marius Victorinus, Sidonius Apollinaris und anderen fürchterlichen Klassikern. Naive Vergleiche mit Malerei sind die ersten Zeugen der späteren ästhetischen Ballettauffassung. Die Tabelle aller bisherigen großen Ballette ist reichhaltig. Jetzt fragt man sich: wie komponiere ich ein Ballett? Menetrier verkündet die Theorie der Zerlegung des Themas. Zum Beispiel: „Alles gehorcht dem Gelde.“ Man zerlegt erstens Alles, zweitens Gehorchen, drittens Geld. Das Geld besteht aus pistoles, écus, deniers, aus verschiedenen Münzen der Länder mit ihren Fürsten, ihren

Symbolen, den lettres de change, brevets d'affaire, assignations, billets d'épargne — das alles muß tanzen, alle Stände tanzen, alle Gehorsamkeiten tanzen: voilà le ballet. Es muß die Aufgabe jedes Ballettdichters sein, ordentlich in den Attributen und Symbolen Bescheid zu wissen. Dafür sind die Poeten tüchtig zu studieren. Das Ballett selbst hat die äußerste mathematische Ordnung zu wahren. Zur Hochzeit des Herzogs von Parma mit Maria d'Este wurde 1667 ein Ballett getanzt, dessen Figurenstand, natürlich ohne die Wege, Menetrier ganz in der Art der späteren Contreschriftsteller aufzeichnet: erste Figur, das Wort MARIA, dann Tritonen, dann Statuen, dann die zwölf Nachtstunden, alles nur als Bild, als geschlossene Menschenfigur, ein soldatisches Maskenvergnügen.

*Beauchamps*

Der praktische erste Ballettmeister ist Beauchamps, ein kleiner, aber lebhafter Mann, wie so viele seiner Kollegen. Als Theaterkuli beginnt er seine Laufbahn, wie ebenfalls viele seiner Kollegen. 1661 — er war 25 Jahre — kommt sein großer Tag. Molière wählt ihn für ein Divertissement in seinen Fâcheux. Lulli, der sich schon persönlich so sehr für die Tanzerei interessiert, und die Tempi zeitgemäß ein wenig verschnellert, wird krank, Beauchamps rückt ein. Die Amours déguisés, die 1664 im Louvre getanzt werden, entscheiden seine Karriere. Eine der vielen kleinen Amoretten, die in diesem berühmten „Grand ballet du roi“ von den Olympiern über die Römerhelden bis in die romantischen Regionen der Armide und des Regnault ihr verstohlenes Wesen treiben, schlich sich auch in das Zimmerchen des kleinen Beauchamps und brachte ihm das Diplom des Akademiedirektors und Hofballettmeisters. 1672 tanzten Herzöge und Marquis vor den Damen des Hofes seinen Amour et Bacchus, zu dem Lulli die Musik geschrieben hatte. Im Triomphe de l'Amour 1681 tanzt er in St. Germain mit Ludwig XIV. als Weib. Aber dieses selbe Ballett brachte das Ende des Männertanz-Monopols. Als es später in Paris öffentlich aufgeführt wurde, wagte man den großen Schritt, auch vor dem zahlenden Publikum tanzende Damen einzuführen, wie sie in der Gesellschaft schon lange umworben waren. Der Beruf der Tänzerin wird geschaffen — eine folgenreiche Tat. Die Freude am Weibe und die Freude am Tanz schlagen nun auch im Theater zusammen. Die Tänzerin wird der strahlende Stern des Balletts, eine liebenswürdige und geliebte Person, um die Kunst und Sinnlichkeit Guirlanden schwingen. Aber freilich ging die Verweiblichung des Balletts erst langsam vorwärts. Im 17. Jahrhundert herrscht durchaus d e r Tänzer. Im 18. teilen sich beide Geschlechter gleichmäßig in diese Ehre. Im 19. siegt das Weib. Etwas von Effemination ist in jeder Verfeinerung der Kunst und des Lebens. Auch in jedem Verfall.

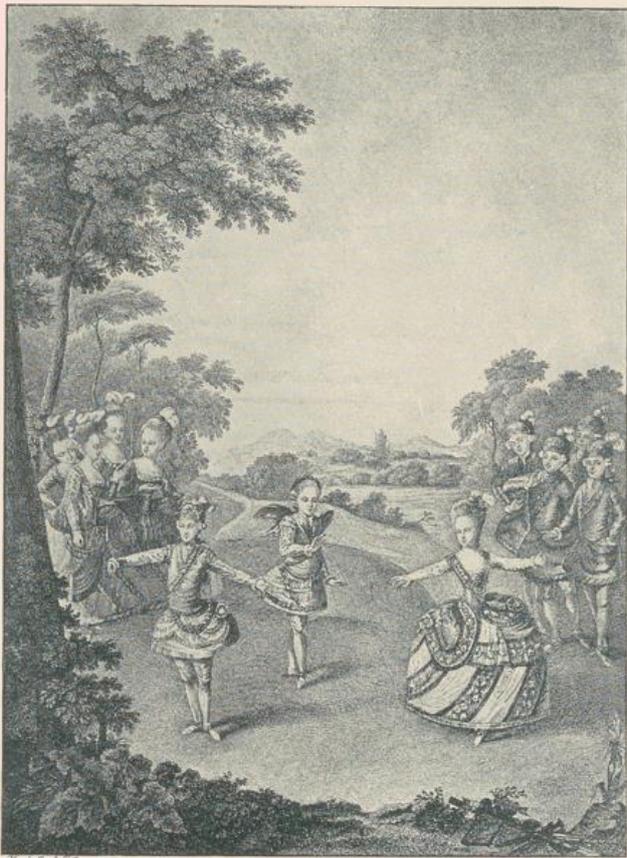
*Entrée de Monsieur de Macey.*



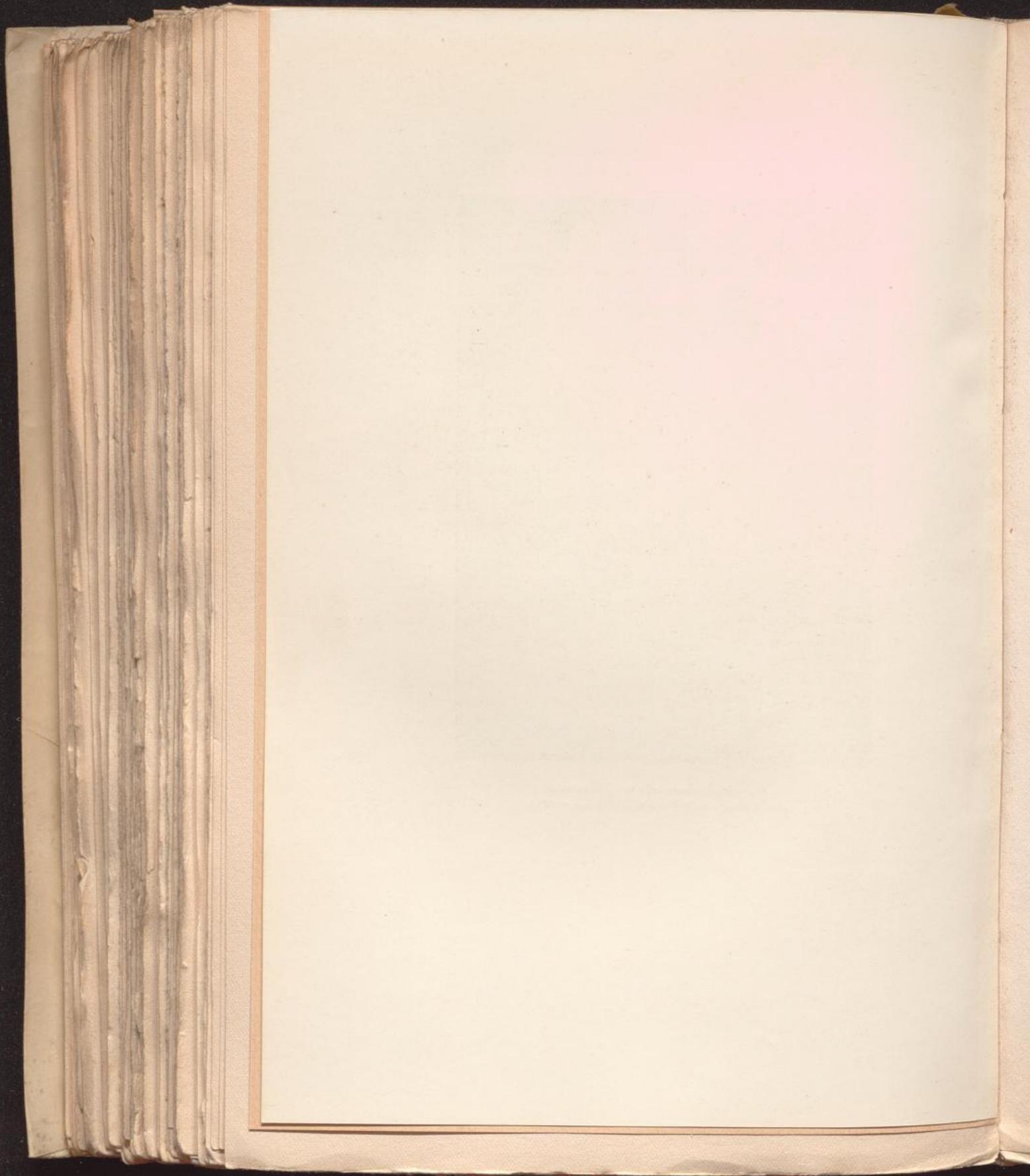
*J. de Callot inv. Fe*

AUS: CALLOT, COMBAT  
À LA BARRIÈRE, NANCY 1627





*L'Archiduchesse Marie-Antoinette  
dans le ballet donné à Tenno le 23 Janvier 1765*





Die Franzosen hatten von Anfang an eine starke Neigung, nicht *Oper* bloß Ballettaufführungen und Intermezzi jeglicher Art zur Belustigung der Sinne zu pflegen, sondern sie auch in den Rahmen der Oper häufiger aufzunehmen, als die Italiener. Immer wenn die italienische Oper in Paris ein Gastspiel gab, sah man zu, sie durch Balletteinlagen für den Geschmack der Franzosen herzurichten. Schon 1645, als die Italiener sich in Paris etablierten, verzierten Ballettkünste ihre Oper. Die Finta pazza wird mit den mimischen Tänzen des Achill und Odysseus, der Deidamiaabenteuer, der Affen und Bären, Straußen und Indianer ausgestattet. Noch 1660, als Cavallis Serse an die Reihe kam, streute man sechs Balletteinlagen ungeniertester Zusammenhanglosigkeit ein: baskische Bauern, Spanier, Scaramuzzen, Matrosen, die Affen ausschiffen, Bacchus mit seinen Satyrn. Im ganzen Operngeschlecht um 1700, das die französische Nationaloper begründete, spielt das Ballett seine ständige Rolle. Die Ochsentreiber, die Feldarbeiter, die Gespenster, die Dämonen finden einen Grund, oder auch keinen, die Sinne in geometrisch steifen Entrees zu ergötzen. Beauchamps brauchte nicht erst durch die Taubenfütterung (wie man sich erzählte) zu Balletttouren angeregt zu werden, um zu Camberts Pomone die Tänze zu schaffen. Es wäre sonst gar nicht gegangen. Bei der Komödie schon liebte man diese rhythmischen Intermezzi, bei der Oper blieben sie unentbehrlich. Die Passepieds, die Musettes, die Tambourins und Chaconnen standen in der Oper gleichmäßig verteilt wie lyrische Höhepunkte der Bewegung, die durch keine dramatische Handlung in der Entfaltung ihrer mathematischen Harmonien behindert werden. Die Liebhaberei blieb Spezialität von Paris bis in unsere Tage. Wie Cavalli für seinen Serse, mußte Wagner für seinen Tannhäuser das Ballett ausbauen. Denn die große französische Oper setzt sich über die ästhetische Schwierigkeit, aus jedem Drama einen Tanz zu destillieren, mit dem Machtbewußtsein des Jockeyklubs hinweg. Selbst ein Faust erlebt ja seine Walpurgisnacht.

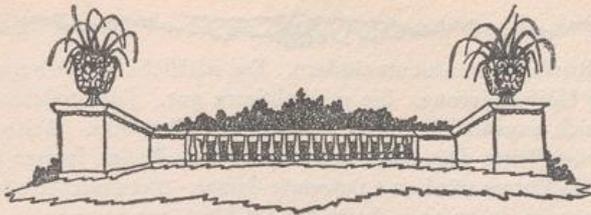
Man teilte um jene Zeit die Balletts in historiques, fabuleux und *Anacreontica* poétiques, die ersten historisch ernst, die zweiten spielend phantastisch, die dritten auf einen bestimmten tendenziösen Hintergrund, sowie man die Gattungen der Tänzer in seriöse, demi-caractère und groteske unterschied. Die „poetischen“ Balletts konnten allegorisch sein oder moralisch oder buffonesk, wie die „vagabundierende Wahrheit“, die in Venedig viel bewundert wurde mit den Ständeschichten der Mediziner, Apotheker, Kapitäne, Kaufleute, die man aus den bürgerlichen Possen liebte und hier im Lichte einer höheren getanzten sittlichen Weltordnung sah. Der Geschmack der Zeit wandelte sich immer mehr vom Seriösen ins



Galante. Die große Quinaultsche Tragödie in schweren fünf Akten wurde vergessen, seine Typen erstarrten. Lamotte gewann die jungen Herzen durch seine graziösere Hand, die ohne viel Raisonement lauter kleine verschiedene Tänze und Gesänge miniaturartig aneinanderreichte, choreographierte Watteaus. Die Europe galante leitete die anakreonische Gattung ein. Issé, Carnaval, Folie waren ihre Erfolge, die das Barocke in das Rokoko verzärtelten.

*Pécour* Langsam wird aus den Festballetten mit Gesang und Gerede die amüsante Feerie und schließlich die ausdrucksvolle Pantomime, wie aus den Tänzern der halbtalienischen Kapriolenzeit Darsteller und Interpreten wachsen. Beauchamps hatte in seinem Neffen Blondi einen großen Springer vor dem Herrn als Schüler hinterlassen, der mit Ballons Kunststücken wetteiferte. Als er 1705 starb, wurde Pécour sein Nachfolger im Dienste, der als Fünfzigjähriger schon auf eine bedeutende Vergangenheit zurückblickte. Beauchamps war ein Arbeiter und Eiferer gewesen, Pécour tanzte nicht nur plastischer, sondern bewegte sich auch weltmännischer, verkehrte in den Salons der Gesellschaft, für die er die noblen Tänze des Menuettzeitalters formierte, und hatte seine vielgenannten lebemännischen Abenteuer. Ein moderner Lebensstyp des Tanzmeisters verrät sich in der Szene, da Pécour bei der Ninon d'Enclos mit dem Duc de Choiseul zusammentrifft, ohne den Lakaien spielen zu müssen. Im übrigen tanzte er und komponierte er gleichzeitig, wie alle seine Kollegen. Seine Balletts, das Parisurteil, die Lebensalter, die Elemente, Proteus, das Fest von Villers-Cotterets zeigen die traditionellen Stoffe mit einem leichten schäferlichen Ausklang. 1722, sieben Jahre vor seinem Tode, wird er von Dupré überschattet, dessen Künste die einstimmige Bewunderung der Zeitgenossen sind. Dupré aber ist der Lehrer Noverres, mit dem der pantomimische Ausdruckstanz zum Durchbruch kam.





ach der Ausdruckskunst drängt nun alles. Bonnets *Reformen*  
histoire générale de la danse vom Jahre 1724 war noch  
durchaus „mittelalterlich“ ausgefallen. Indem er die  
Menetriersche Tabelle des Balletts bis zum Jahre 1723  
fortführte, konnte er doch von den humanistischen  
Idealen sich so wenig frei machen, daß er sogar alle Seiltänzer, auch die be-  
rühmte Schwerttänzerin Belle Tourneuse auf die Antike zurückführen zu  
müssen meint, und den Dädalus braucht, um einen sanktionierten Ursprung  
des Contres festzustellen. In Cahusacs Danse ancienne et moderne von  
1754 hat sich das humanistische Ideal verfeinert. Etwas von der hehren  
Feierlichkeitsstimmung, dem theatralischen Kultus, den das ausgehende  
achtzehnte Jahrhundert dem Ballett gegenüber empfand, liegt in seinem  
eleganten Buche zutage. Das Ballett ist das große Fest künstlerischer  
Ideale, ein Gottesdienst der tiefsten Vorstellungen von Natur und Leben.  
Pylades und Bathyllos, die antiken Mimiker, werden zu Heroen, und man  
versüßt ihr Andenken durch einige dialektische Auseinandersetzungen  
über das Verhältnis der Künste, in denen man mit Du Bos' Reflexions  
sur la Poésie et la Peinture leicht polemisiert. Beziehungen des Tanzes  
zu den Künsten und zum Leben werden ästhetisch kultiviert, Ratschläge  
für die Karriere in weltmännischem Tone eingeflochten. Auch der Tanz  
hat sich aus einer mathematischen Lehre zu einer Darstellung der Wirk-  
lichkeit zu entwickeln. Die „Entrees“, in denen typische Figuren ihre  
formalen, stilisierten Tänze ohne jeden inneren seelischen Zwang aus-  
üben, müssen der Aktion, der Handlung auch auf diesem Gebiete weichen.  
Il faut, que la nature soit en tout le guide d'art.

Am schwierigsten vielleicht war die Überwindung des alten Tanz- *Kostüme*  
kostüms. Die Renaissance Italiens hatte auch hier gegenüber der goti-  
schen Individualität ein Einheitssystem geschaffen, im bürgerlichen und  
im Bühnenleben. Nicht nur, daß die Mode alle Trachten stärker har-  
monisierte, es gab besondere feierliche Gelegenheiten, die einen bedeu-  
tenden stilisierenden Einfluß ausübten. Die Festkleidung uniformiert  
sich, die Trauer fühlt sich in der Gemeinsamkeit der Farbe. Diese Zeit  
hatte Organ dafür, bei fönebren Gelegenheiten nicht bloß die Kirche  
schwarz auszuschlagen, auch die Menschen gleichmäßig schwarz zu klei-

den und Briefe schwarz zu umrändern. Das wirkliche Theater zog Effekte aus dieser Uniformierung. Sie symbolisierte gut. Die orchestrische Idee zerlegte sich augenfällig in ihre soldatischen Elemente. Tritonen sind immer grünsilbern, Dämonen immer feuerrot, Furien immer schwarzbraun. Die Entree wird eine tanzende Armee. Persönlichkeit und Ausdruck gehen im dekorativen Spiel der Kostümkünste unter.

Man scheute keine Kosten für die üppige Symbolik der Kleider. Von der Rechnung für das Versailler Ballett von 1668, die 52972 Pfund betrug, gehen 2400 auf die Kostüme. Die Coiffeuse des Flora-Balletts, das 1688 im Trianon getanzt wurde, steckte 128 Pfund ein. Sinnbilder, Anspielungen, Attribute häufen sich. Welche Phantasie war nötig, um die Typen des 1657er ballet de nuit festzustellen, in dem sämtliche Wesen auftraten, die zur Nacht eine Beziehung hatten, Laternenanzünder, Zeitungsverkäufer, Wasserausrufer, Bäcker, die Gattungen des Amusements: Bal, Ballet, Comédie, Festins, Concert, Sabat. Oder das Jeu de Piquet, das 1676 in Corneilles Triomphe des dames eingefügt wurde: die Buben machen Platz, die Könige kommen mit ihren Damen, deren Schleppen die Bälle, Billards, Würfel und Trictracs tragen, und mit den Assen, Achten, Neunen wird ein Tanz gestellt, der in Abwechslung roter und schwarzer Farben die wichtigsten Kartenkombinationen in effigie stilisiert. Die Jeux selbst sind in dieser Zeit mit noch dickeren Allegorien bepflanzt, sie werden zu wahren Emblemen historischer Gelehrsamkeit. Indem man spielt, setzt man Geschichte und Heraldik in kleine Dramen des Zufalls um. Die Allegorie zerstört die Natur. Menetrier noch begeistert sich an dem Ballettkostüm der „Welt“, die als Frisur den Olymp trägt, als Kleid eine Landkarte, wo man auf dem Bein Italien, auf dem Bauch Deutschland, auf dem Herzen Frankreich verzeichnet findet.

Die Solotänzer als Studien über gelehrte Anhäufung von Symbolen, das Korps als uniformierte Truppe ist der Standpunkt des alten Kostüms. Der Typus und die Klassifikation herrschen. Das Kostüm ist ein Bau auf dem Gerüst von Korsetts und Reifröcken. Eine zeitlose, traditionelle Tracht. Die Tänzer gehen noch bis ins 18. Jahrhundert in kurzen Röcken, die Tänzerinnen in längeren Kleidern, die, wenn sie nicht in Symbole versteckt sind, eine architektonische Ausführung desselben Schemas darstellen. Nur die „Plaisirs“ erlauben sich ein wenig Nudität, wie sie dann von der Direktioirezeit an allgemein sich durchsetzt. Charakteristik vermißt man. Pygmalionstatuen gehen noch im 18. Jahrhundert im Reifrock, Schatten treten als nette, lebenswürdige Menschen auf, Furien verlassen sich auf ihre Schlangen — und noch 1807 erschien die Jannard als „Haß“ in diesem alten Furiientyp. Die Konsequenz des äußerlichen



Grave par J. Suardes. Graveur d'Histoire de L. M. de l'Herminette, et Membre de l'Académie des Arts.

EILDNIS DES NOVERRE  
AUS DER PETERSBURGER GESAMT-  
AUSGABE SEINER WERKE. 1803



Maskenstil ist die Gesichtsmaske, die den Ausdruck stilisiert, versteinert, wie das Kostüm die Figur. Es ist unglaublich, daß sie erst 1772 fiel. Castil Blaze in seiner kleinen Tanzgeschichte, die die Menetrier-Bonnet-Cahusacliteratur weiterspinnend, erzählt: man spielte am 21. Januar 1772 Rameaus Oper Kastor und Pollux. Gaetano Vestris sollte im fünften Akt die Entree des Apollo tanzen. Er stellte ihn mit einer schwarzen Riesenperrücke, Maske und Kupferstrahlenkranz auf der Brust dar. Maximilian Gardel mußte ihn im letzten Augenblick vertreten. Er tat es nur unter der Bedingung, mit seinen natürlichen blonden Haaren, ohne Maske und ohne das Attributengepäck zu tanzen. Er hatte Erfolg und die neue Sitte ging allmählich von den Solisten in das Korps über.

Kostümzeichnungen alter Ballette, die diese Entwicklung aufzeigen, sind ein Lieblingsgegenstand von Sammlern geworden. Auf diesen zierlichen Blättchen wird das Groteske zur Drolerie, das Revolutionäre zum Charme. Für die königlichen Amusements zeichnen Gissel, Berain, Meissonier, Challes, die verschiedenen Slodtz, Gillot, Boucher. Schon im 18. Jahrhundert besaß Quentin de Lorengère 1850 dieser niedlichen Skizzen. Es waren fünfzehn Bände, deren augenblicklicher Aufenthaltsort unsicher ist. Die de Soleinnesche Kollektion von 500 Kostümzeichnungen gehört jetzt Rothschild. Die Goncourts hatten diese Spezialität nicht übersehen. Die Pariser Oper- und die Nationalbibliothek sind damit gesegnet. Aus ihrem Schatze gab Guillaumot zwei verbreitete Bände mit farbigen Reproduktionen heraus: *Costumes de l'opéra* (17. und 18. Jahrhundert) und *Costumes de Ballets du roy*. Nutter schrieb die lehrreichen Einleitungen. Es sind Typen und es sind Portraits: die Tänzer Jeliot, Gardel, Vestris, Malter, die Damen Allard, Asselin, Vestris, Larri-vée, Perceval, Pitro, Lionnois, Gandot, Guimard in bestimmten Rollen. Wir empfinden etwas von der Süßigkeit anachronistischer Stilreize vor diesen Blättern: Dianen im Reifrock, Apollos im Federbusch, Venusse im geblühten Muster alter Meißner und Nymphenburger Porzellane.

Auf den Namen Noverre geht die große Reformation, die das Re-naissanceballett an Kopf und Gliedern, in der Form und in der Erscheinung modernisierte. Aber auch diese Reformation war vorbereitet. Alle literarischen Köpfe, alle gebildeten Künstler fühlten längst, daß das wachsende Ausdrucksbedürfnis weder mit Geometrie noch mit Reifrock und Maske sich vertragen könne. Alle festlichen Schemen italienischer Überlieferung mußten dem Organ für Menschlichkeit und Seelenromantik weichen, und diese gemischt poetische Quelle war eine der ersten, die man umlenkte. Schon im Anfang des 18. Jahrhunderts gibt die Herzogin von Maine in ihren berühmten Festen, den Nuits de Sceaux, ein

Vorspiel. Sie läßt von ihrem Intendanten Mouret Stücke über die Szene des vierten Aktes der „Horatier“ komponieren, in der der junge Horatier Camillus tötet: und ein Paar von Tänzern mimte den Vorgang nach der bloßen Musik. Es war die erste „Pantomime“, die die starren mathematischen Regeln des Balletts in eine psychologische Rhythmik auflöste. Die berühmte Sallé tanzte später antike actions dramatiques, die Ariadne, den Pygmalion, und wagte das Unerhörte, in einem gräzisierungsmusselinüberwurf pantomimische Gesten und Stellungen zu vollführen. Wieder ein Menschenalter später erschienen als bemerkenswerteste der modernen Schriften die anonymen Remarques sur la musique et la danse (Venedig 1773), die zum erstenmal eine natürliche Abneigung gegen alles Antiquarische zeigen. Ein geistvoller Mann ließ seinen Spott gegen das Nonsens des Balletts sprühen — aus Bonsens. Die Ballettprogramme, die stillen Mischungen mit Gesang, die ewigen Süßlichkeiten der Triumphe d'Hymen regen ihn auf. Diese steifen Tänze erinnern ihn an die Soldaten des großen Friedrich. Es fehlte nur noch, die Annalen des Tacitus zu choreographieren, wo das ganze römische Reich tanzt, die Gründung Roms und die Eroberung Afrikas zum Ballett wird, Cannä und Karthago in Kapiolen exekutiert werden, Hannibal und Scipio einen pas de deux ausführen, Cicero in doppelten Entrechats zum Senat spricht und zum Schluß Cäsar von Brutus en cadence getötet wird. Doch der Autor ist bitter. Er geht selbst über die Pantomimen seiner Zeit spöttelnd hinweg: stumme Dramen, wie von stummen Menschen, ein unerträgliches Vergnügen. Common sense zersetzt zuletzt die ganze Kunst, die nicht eine äußere, sondern eine innere Wahrheit und Ehrlichkeit verlangt.

Der Einfluß der ersten Briefe von Noverre, die von 1760 an erschienen, liegt hier schon vor. Doch ist Noverre niemals so radikal geworden, aus Vernunft auch die Pantomime zu verurteilen. Er befestigt die Pantomime, das Ballet d'action gegen die alte symmetrisch-mathematische Schule, er versucht durch die Pantomime das Ballett zu retten. An Höhepunkten der Handlung läßt er, wie Wagner in der Oper, das Ensemble zu. Das Ensemble, die Entree soll nicht aufhören, er soll nur lyrische Akzente geben einer Handlung, die in dramatischer Mimik, ohne Singen, ohne Sprechen einen würdigen Stoff darstelle.

Noverres berühmte Briefe über les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier wurden in der Petersburger Ausgabe von 1803—04 gesammelt und mit einer Auslese seiner Ballettexte vereinigt, die bei der Seltenheit erhaltener Pantomimen des 18. Jahrhunderts ihren literarischen Wert haben. Sie wurden ins Deutsche, Englische, Italienische

übersetzt, und sind nicht bloß die wirksamste, sondern auch die beste und kultivierteste aller Schriften über Tanz geblieben, die einer vom Bau verfaßt hat. Eine gewisse weitschweifige Selbstverständlichkeit löst sich im Original vollkommen in die Eleganz der diskutierenden französischen Sprache auf. Noch heut leben sie vom feurigen Geist eines Reformators. Ein Optimismus, eine reine Leidenschaft spricht aus ihnen, wie aus Glucks Vorreden und Wagners Schriften. Obwohl die antiken Ideale, das Heroentum des Bathyllos und Pylades noch keineswegs überwunden sind, steht Noverre doch auf der vollen literarischen Höhe seiner Kunst, noch mehr: der Künste seiner Zeit. Manchmal geht er ihnen sogar voraus, wie die merkwürdige Schwärmerei dieses Rokokomenschen für die Gotik beweist. Man liest seine Seiten oft wie die Prophetien eines ersten Ruskin, der mit seinen konstruktiven Tendenzen die Begeisterung für jene wunderbare Epoche nordischer Kunst verband, in der Logik und Phantasie zu einem Gebilde märchenhafter Sicherheit verschmolzen.

Rationalist und Revolutionär in einem ist auch Noverre. Die Psychologie des Balletts ist das Erste, die Virtuosität das Letzte. Die alte Zeit kannte Rubrikentänze, — ein Passepied, weil die Prevost es gut tanzt, eine Musette, verfertigt für die Sallé und Herrn Dumoulin, die Tambourins für die Camargo, die Chaconnes und Passacaillen für Monsieur Dupré. Wie kann ein Ballett von den Spezialitäten der Tänzer abhängig sein? Fräulein Lany ist Noverres Ideal: sie tanzt alles gut. Das Ballett ist nicht dazu da, die Anciennität der Tänzer in Szene zu setzen. Es ist Zeit mit folgender Logik zu brechen: Vestris ist der erste Tänzer, kann also nur im letzten Akt tanzen.

Noverre ist ein Nivelleur der Virtuosität, und ebenso der Gattung. Die rasonnierende Denkweise seiner Zeit führt ihn noch näher an die Vergleiche mit Poesie und Malerei, die bei seinen Vorgängern schon gern anklangen. Der Rubenszyklus aus dem Palais Luxembourg, der die Geschichte Marias von Medici ganz in den allegorischen und mythologischen Verbrämungen alter Feststiele erzählt, gibt seiner Phantasie Reize. Aber ein schönes Bild ist nur die Kopie der Natur, ein schönes Ballett ist mehr, ist die Natur selbst, durch sämtliche Künste verschönert. Gesamtkunstwerk-Gedanken ziehen durch seinen Kopf, wie sie die Vorstellungen aller bewußten Theaterreformatoren bestimmt haben. Die Malerei, die Architektur, die Perspektive, die Optik, die Musik erhöhen die Wirkung der guten Balletts, die wie verdichtete Schönheiten poetischer Stoffe gebildet sind, ohne den realistischen Zwang der Dialoge und die Idealität der Gesänge. Sie sind Abstrakta berühmter mythischer und zeitgenössischer Dichtungen. Noverre fühlt sich in diesem Gedankengange so

wohl, daß er das Potpourri von Motiven des Diderot, Molière, Crebillon, Racine, das er in seinem *Jaloux sans rival* in spanische Keider steckt, wie ein Muster beschreibt. Mit Diderots bürgerlichem Drama hält er sich eng verwandt. Garricks Schauspielkunst, der er einige fanatische Briefe widmet, befreit ihm die Mimik. Die Maler teilt er in die drei Ballettklassen: Vanloo ist der *serieux*, Boucher *demi-caractère*, Teniers *comique*. Von den Schulregeln hält er nicht viel, die Choreographie hat er „gelernt und vergessen“ — Bilder von Boucher und Cochin sind die wahre Schule des Tänzers.

Dreißig Balletteusen machen sechs Pirouetten zu sechs Touren — das sind 1080 Priouettentouren in einem Ballett. Wen befriedigt die Fülle dieser Achsendrehungen? Der Derwisch Menelaus hatte sich sogar vierzehn Tage lang ohne Aufhören gedreht. Aber er war dadurch kein Künstler geworden. Die körperlichen Exerzitien haben ihren großen Wert zur mechanischen Ausbildung, aber das Kunstwerk verlangt Seele. Gerade Noverre ist ein zu scharfer Körperkenner, um nicht das Recht zu haben, gegen die Seelenverächter aufzutreten. Seine Briefe über die anatomischen Grundlagen des Gehens und Stehens, über den Einfluß der Körperanomalien, der X- und O-Beine auf den Darstellungsstil, die elastischen Fähigkeiten, die Technik des *Battements* sind das Eindringlichste und Kennerhafteste, was in dieser Beziehung geschrieben worden ist. Das Auswärtsdrehen der Füße und der Beine bei jeder Übung wird als das notwendigste Mittel der Körperherrschaft erkannt. Noverre weiß sehr gut, daß dies gegen die Natur ist, aber wie eine edle Baumzucht oder auch ein gutes Violinspiel nur durch gewisse anfängliche Gewaltsamkeiten zu erreichen ist, so hat nicht minder die Tanzlehre ihre *Nature changée*, um als *Tanzkunst Nature vraie* zu bleiben.

Der natürliche Eindruck des Bühnenbildes wird durch eine wohl-abgewogene Mitte zwischen Nachahmung und Verschönerung erreicht. Das Ballett ist die verschönerte Nachahmung. Die Figur der typisierte Charakter. Es ist ebenso gefährlich, sagt dieser kluge Dialektiker, das Modell zu sehr zu verschönern als zu verhäßlichen. Das Rampenlicht verzerrt die Beleuchtung, darum ist es von Übel. Beleuchtung, Koloristik muß in einer vollendeten Harmonie sich dem Auge bieten. Auch in der Dekorations- und Kostümfrage ist die Uniformität wie die Virtuosität vergangener Stile zu überwinden. Ausdruck und Wahrheit ist alles. Um die Wahrheit der Proportionen zu erreichen, sind abziehende Truppen von immer kleineren Figuranten darzustellen, die eine Illusion der Perspektive hervorrufen, und diese „*dégradation*“ wird von einer Musik begleitet, die immer leiser und leiser verklingt — ein Effekt, den das Ballett



GÉNIE ÉLÉMENTAIRE IM BALLET  
„ZÉNIS ET ALMASIE“ 1765. AUS:  
GUILLAUMOT, COSTUMES DE L'OPERA



fortan durch die Abstufung ganz-, mittel- und halberwachsener Truppen gern benutzt hat. Wie die Verhältnisse, sind die Farben abzustufen. Die Farben müssen sprechen, nicht maskieren. In seinen Fêtes du serail freute er sich über die neue und feine Nuancierung des Blau und Rosa, das als crescendo und decrescendo von den hellsten und zartesten bis in die kräftigsten Töne flutete und ebte. Die Zeit besiegt den Raum, die Entwicklung die Tektonik. Das Ballett wird inhaltlich und darstellerisch aus dem geometrischen und virtuosen Schema der Renaissance zum modernen bewegten seelischen Prozeß, wie die Garten- und Wasserkünste, wie Sport und Militär, wie die Gesellschaftsvergnügungen, wie alle Ausdrucksformen künstlerischer Feierstunden. Noverre ist der Prophet einer neuen Zeit in seinem Lande. Und er verdammt nur folgerichtig alle die Renaissancegerüste auch der Kleidung, die typischen Masken, die steifen Röcke, die uniformen Symbole, die man im Magazin des Herrn Ducreux einkaufte und nach dem Kodex verwendete. Nicht Schema, sondern Verwandlungskunst, Spiel des Ausdrucks, Beweglichkeit der Glieder ist des Pantomimen Ideal. Was die Sallé und Clairon, die Chassé und Gardel aus erwachendem persönlichen Interesse an ihrer Kunst gegen alle Theorie der Körpertonnen und Kopffederbüsche durchsetzten, das ist die Echtheit und Selbständigkeit. Mit welchem Mitleid blickte Noverre auf die Darsteller seiner Horatier, die von ihrer Tracht erdrückt wurden, statt sie in den Dienst ihres Ausdrucks zu stellen: Camillus mit zwei monströsen Schenkelkörben, einer drei Fuß hohen Coiffure aus Blumen und Bändern, die Horatier und Curiatier mit fünf reifgepuderten Haarlocken jederseits und einer Pyramidenfrisur, die selbst für uns den Stilreiz dieser anachronistischen Masken verloren hätte. Sehr langsam erreichte er die Moralisierung dieses Betriebs.

Gerade seine Horatier wurden verspottet. Man hatte vergessen, daß die Herzogin von Maine einst mit demselben Corneilleschen Stoffe die ersten pantomimischen Versuche gewagt hatte. Jetzt war man so unverständlich, zu erwidern, man würde erst applaudieren, wenn die Maximen des La Rochefoucault in Pirouetten gesetzt würden. Noverre hatte es nicht leicht gehabt und als er, 75 Jahre alt, seine sämtlichen Werke einleitete, konnte er nicht viel mehr sagen, als daß einiges indessen wohl besser geworden sei. Er war viel herumgekommen. Am Berliner Hofe hatte er sich mit dem charmanten Heinrich besser gestanden als mit dem sparsamen Friedrich. In London hatte er von der Kunst Garricks mehr gewonnen, als vom Hofe. Wie Gluck kam er erst über das Ausland nach Paris. Stuttgart und Wien führten ihn ein. Nachdem er in Lyon vier reifrocklose Balletts ohne Pariser Erfolg versucht hatte, mußte man seine



Pantomimen als Intermezzi einschmuggeln, um sie gefallen zu lassen. Erst Marie Antoinette schenkte ihm die Gunst, die er sich durch eine fast zu zeitige Reformation eines konservativen Kunstkörpers verzögert hatte. Er, der Streiter der Raison, hatte es sich bieten lassen müssen, auf seine Medea den Spottvers zu lesen:

Jusques dans les ballets il faut de la raison,  
je n'aime point à voir les enfants de Jason  
égorgés en dansant par leur mère qui danse,  
sous des coups mesurés expirer en cadence.

Dazu hatte er geschrieben und geschrieben, daß das Ballett kein Tanzvergnügen sei? Daß es textlich vor der Musik zu konzipieren sei, wie er selbst Gluck den Inhalt des ballet de sauvages in der taurischen Iphigenie angegeben hatte, ehe dieser es komponierte? Er hatte ein Lebenswerk an Kämpfen, Aufklärungen, Briefen, Kompositionen hinter sich, anakreonische Stoffe wie die Toilette de Venus, Embarquement de Cythère, Réjouissances flamandes, fêtes de Vauxhall, Jalousies de sérail, Moralisches und Allegorisches hatte er geschrieben: Ajax, Medea, beide Iphigenien, Agamemnons Tod mit dem tragischen Schluß des von Eumeniden umrahmten Orest, Orpheus, Psyche, Dido, Alceste, er hatte sich niemals, als erster, vor tragischen Ausgängen gefürchtet, noch ehe die Oper an solche Experimente dachte. Er hatte von Voltaire eine höfliche Zusage erhalten, aus der Henriade einen Ballettstoff nehmen zu dürfen. Hatte über die richtigen Theatersäle, Anatomie, Dichtkunst, Feuerwerk und die Unterschiede der italienischen und französischen Musik Ansichten geäußert. Er hatte sogar den Christusorden erhalten. Aber er hatte sein Blut verspritzt. Die Tragik seiner Reformation lag in der Teufelaustreibung, die dem Ballett statt der heißen Unvernunft und ehrgeizigen Virtuosität die Tugenden der Logik, Verständigkeit, Verständlichkeit geben wollte. Es war kein Wunder, daß sich diese Kunst so schwer zu der dramatischen Konsequenz entschloß und sich zuletzt doch entschließen mußte. Sie wußte, daß sie ihren Glanz, vielleicht ihre Existenz verliert, wenn sie die Festesfreude der Renaissance aufgibt. Aber alle Aufklärung ist unbarmherzig gegen Dionysos.





he è mai la gloria. Das ganze rauschende Schauspiel, *Allerlei tanzende Berühmtheiten* die ideale Verehrung des Balletts als einer Apotheose höchster Abstraktionen verschwinden im Strome der Zeit. Noverres Einflüsse beherrschen das folgende Jahrhundert, zwingen alle Kulturtheater, aber seine Werke versinken und ihre Begeisterung und ihr Glaube verlischt. Mimen sind tot, wenn sie gestorben sind, doch die Dichtung lebt. Pantomimen sind an dem Mimenschicksal beteiligt. Noverre schon weiß, daß man ein Ballett nicht beschreiben, nur sehen kann. Mit seinen Aufführungen lebt es, mit ihnen stirbt es. Vergeblich versuchen wir die verführerischen Bewegungen seiner Darsteller zu rekonstruieren, glänzende Namen klingen uns im Ohr, Blumen und nichts als Blumen sehen wir gestreut, aber die Literatur gewinnt kein festes Erbe. Nicht bloß im alten Rom werden Tänzerinnen zu Kaiserinnen und Göttinnen, ohne auch nur einen Hauch ihrer Kunst zu hinterlassen, während Homer, dem sie die Stoffe entnahmen, sich aus dem Geiste der Zeiten immer wieder neu ergänzt hat.

Familien haben sich am Tanze abgearbeitet. Die Laval, die Vestris, die Gardel, die Malter, die Lany, die Blasis, die Blache, die Taglioni versorgten generationsweise die Ballettbühne. Die Sterne wurden doppelt bewundert, wenn sie sich in berühmten Ensembles zusammenfanden: wenn die Pelin und Allard mit den Lany und Dauberval einen pas de quatre inszenierten, oder der junge Vestris mit Dauberval, der Guimard, der Agelin in den Petits riens sich vereinten, die Noverre und Mozart zu Autoren hatten. Die Tanzliteratur, besonders Barons lettres à Sophie von 1825, die die begabteste Nachfolge Noverres bedeuten, überschüttet uns mit Geschichten von Tänzern und Tänzerinnen, die im Interesse des Tages untergehen. Man schwärmt für die ernste, noble Eleganz des Vestris, für die Kraft Gardels, für die Ausdrucksfähigkeit Daubervals, für die komischen Künste Lanys. Was wissen wir davon? Endlose Zetteleien finden zwischen der Dauberval- und der Gardelgruppe statt. Über ein Kapitel dieser Kabalen schrieb Jullien in seiner Opéra secret au XVIII. siècle unter dem Titel mariage chorégraphique. Es sind in





*LANCRET, LA CAMARGO*  
*LONDON: WALLACE COLLECTION*



schrieben. Er ist die plaudersamste Quelle für die Tänzerinnenabenteuer jeden Stils, die nicht immer den typischen Wert gut gesetzter Anekdoten haben.



Die Sallé, die Camargo, die Guimard, mit aller Höflichkeit gegen ihre Nachfolgerinnen bis zu diesem Tage, die von dem kühlen Historiker verschwiegen werden — bleiben die besungensten, bedichtetsten, bemaltesten Stars der hohen Zeit des Balletts. Die Geschichte hat ihre Akten in epigrammatischen und feuilletonistischen Papieren wohlgeordnet in einem Archiv bewahrt, dessen Wand Lancrets berühmtes Camargobildnis, eine Blume des Rokoko, ziert. Dieses sind drei Typen: die Camargo als Virtuosa, die Sallé als Expressionistin, die Guimard als Lebenskünstlerin. Drei Typen

Die Camargo ist die Nichte eines spanischen Inquisitors, der Juden und Hexen verbrannte. Durch eine übergroße Anzahl von Entrechats findet sie Absolution für die Sünden der Familie. Ihre Größe ist die Royale und der Entrechat coupé sans frottement. Die Entrechats macht sie 1730 à quatre, was eine spätere Zeit, die sie wie die alten Italiener wieder à seize machte, nur belächeln konnte. Im übrigen war sie im Leben ebenso traurig, wie auf der Bühne vergnügt. Camargo

Die Sallé hat nie einen Entrechat oder eine Pirouette gemacht. Sie war, was man voluptueuse nannte, voll von suggestiver und reizender Bewegung. Sie ist die erste große Künstlerin der Pantomime. Die Londoner interessierten sich sehr dafür und warfen ihr Börsen und Guineen auf die Bühne, die wie Bonbons in Banknoten gewickelt waren. Ihre Satyrn trugen sie in Säcken fort. Sallé

Das Bild der Guimard ist literarisch am wertvollsten gefaßt worden. Edmond de Goncourt hat ihr einen Band gewidmet, in dem der größte Kenner des 18. Jahrhunderts alles an Gemälden und Statuen, an Polizeiakten und Memoiren vereinigte, was sich auf diese Dame bezog, die das Leben sicher noch besser verstanden hat als ihre Kunst. Goncourt hat den rechten Griff getan. Ihre Erlebnisse sind die vollkommenste Galerie aller Tänzerinnenschicksale, ihre Abenteuer sind ein farbiges gerahmtes Gemälde. Guimard

Die Allard ist einmal verhindert, als Vertreterin debütiert die Guimard. Erste Liebelei mit einem Tänzer namens Léger. Kontraktorgen und -erfolge. Gleitet vom Grafen Bourtourlin zum Grafen Rochefort. Ein Liebesphilosoph und Kammerdiener, Jean Benjamin de la Borde wird der amant utile. Amant honoraire in größtem Stile ist für lange



Zeit de Soubise, der Sultan des Balletts, den man von Moreaus Stich „Petit loge“ kennt, wo ihm soeben eine Novize vorgestellt wird. Er gibt ihr von 1768 an 2000 écus monatlich. Typische Armverletzung durch Dekorationen: also erneuter Beifall beim Auftreten. Drei schwärmende wöchentliche Soupers: das erste für die Hofgesellschaft und die Ehrenmänner, das zweite für die Künstler und Schriftsteller, das dritte eine Orgie verführerischer und lasziver Schönheiten. Requisiten des großen Lebens: ein Amoretten- und Grazienwagen auf der promenade de Longchamps und eine effektiv inszenierte Wohltätigkeit. Ein kleiner Bankrott. Ein ländliches Theater in Pantin mit niedlichen unanständigen Stücken und Späßen: das Trio des pochettespielenden Prinzen von Soubise, des taktschlagenden Laborde und des hornblasenden Herzensfreundes Dauberval. Als Zahlender rückt der Bischof von Orléans ein. Typischer Spott über Magerkeit — die Sophie Arnould sagt: ich verstehe nicht, wie dieser kleine Seidenwurm nicht fett wird, er lebt auf einem so guten Blatt. Ein neues Hotel wird eröffnet: der Temple de Terpsichore in der Chaussée d'Antin, verbunden mit Theater. Triumphe in der Oper — ein Theaterzettel des Gardelschen Balletts Chercheuse d'Esprit nach Favarts komischer Oper von 1777: Reiche Farmerin Fräulein Allard, Dorfnotar Herr Despreaux, Gelehrter Herr Gardel, Nicette Fräulein Guimard, Alain Gardel der Ältere, l'Eveillé Dauberval. Die Guimard erfindet Toiletten, nach denen sich Marie Antoinette richtet. Ihre Kleider kosten der Oper im Jahre 30000 livres. Bocquet zeichnet ihre Kostüme, Delaistre führt sie aus. Neue typische Abenteuer: Brand des Theaters, Rettung im Hemde, fortgesetzte Kabalen, Eifersüchteleien, Liebschaften, Rücktrittsgesuche, Gehaltserhöhungen, Londoner Reise, zum Schluß Lotterieverkauf ihres Hauses. Das Alter naht. Sie heiratet 46jährig den 15 Jahre jüngeren Kollegen Despreaux, einen vortrefflichen Chansonnier, der sofort sein Glück besingt. Politische Verschiebung: die Guimard wird Citoyenne. Auf der vorletzten Seite ihres Lebens steht ein wunderbarer Abschied: in einem kleinen Haustheater tanzen Despreaux und die Guimard bei halbaufgezogenem Vorhang — nur die Beine sind sichtbar. Auf der letzten Seite: sie tanzt nur noch mit den Fingern vor einem kleinen Zuschauerkreis. Sie stirbt 1816 — unbeachtet.





unter den Tanzdichtern verdienen zwei Portraits einen *Vigano*  
besonderen Platz: Viganò, der halb vergessene Noverre  
Italiens, und Blasis, der internationale Stilist.

Salvatore Viganò ist Neapolitaner, 1769 geboren, wieder ein kleiner, beweglicher Mensch, wieder ein Sanguiniker, zu Zeiten aufgeregt, zu Zeiten stumpf, aber ein großer Arbeiter vor dem Herrn, der die Nächte lang über Pantomimen nachdenkt und sie aller Arten ohne Modelle und Szenen erfindet: Prometheus, Tochter der Luft, Richard Löwenherz, Isthmische Spiele, Coriolan, die Sterlitzen, die Hussiten, Numa, die Mirra nach Alfieri, Psammi Re d'Egitto, Othello, Vestalin, Titanen, Alexander in Indien, Sabinerinnen, der neue Pygmalion, der Schuhmacher von Montpellier, die Falschmünzer — mehr kann man nicht verlangen. Noch schätzte man die Tanzdichter und behandelte sie wie Alfieri, Goldoni oder Metastasio. Noch gaben verliebte und reiche Venezianerinnen für diese Klasse von Poeten ein Vermögen aus. Es war die Hochkultur der Pantomime. Man sagte: der stumme Chor ist eigentlich viel logischer als der unisono redende antike. Man sagte: im Ballett Othello geht die Handlung viel schneller, knapper, dramatischer als im Stücke Shakespeares. Die eine Angst nur verwirrte die Köpfe: wie kann man diese großen Apotheosen der Menschheit und ihrer Kultur der Nachwelt überliefern? Viganò versuchte es mit Erfindungen mimischer Alphabete, oder mit Friesen, die die Ballette als laufende Bilder aufzeichneten, nach Takten geteilt. Die Mühe seines Lebens war nicht zu retten. Die Illusionen flammten und verloschen, wie alle Feste der Erde. Seine Grabschrift hieß: A Salvatore Viganò, sommo tra i coreografi. Seine Biographie und Arbeitsliste erschien 1838 in einem bibliophilen Bändchen von Ritorni, das nur in 505 Exemplaren gedruckt wurde. In antiker Umgebung starrt seine Porträtbüste. Man muß solche Bücher lesen, um die Begeisterung und Diskussionswut jener großen Mailänder Ballettjahre zu verstehen: eine traurige Komödie, an soviel Augenblickskunst soviel Ewigkeitsmaßstäbe zu legen.

Wie Gardel in Paris, ist Viganò der geschickte Massenfeldherr in Mailand. Er begründet den Massenstil der Scala, der bis zu Manzottis Zeit von dort die europäischen Theater beherrschte und zuletzt in primitive Freiübungen billiger Statisten entartete. Wie Noverre kehrt er die Handlung und die Psychologie des Stückes heraus, um die geschlossenen Nummern nur als rhythmische Akzente zu benutzen. An sich schon tanzen die Italiener in der Pantomime mehr als die Franzosen, ihre azione ist nicht pedestre, sondern misurata, — aber freilich, wenn die

Franzosen tanzen, tanzen sie besser. Das allgemeine Ballabile, die dekorative französische Coppia (pas de deux bis quatre) geht dem italienischen Pantomimiker gegen den Strich. Er liebt nationalere Farben: im Othello eine Furlana, im Psammi einen ägyptischen Tanz, in der Bianca einen sizilianischen, in der Vestalin einen ritualen. In den Titanen ist der ganze erste Akt von prägnanteren Balletts gefüllt. So steht die italienische Kunst zwischen den Überlieferungen des alten Balletts und der Reformation der neuen Pantomime.

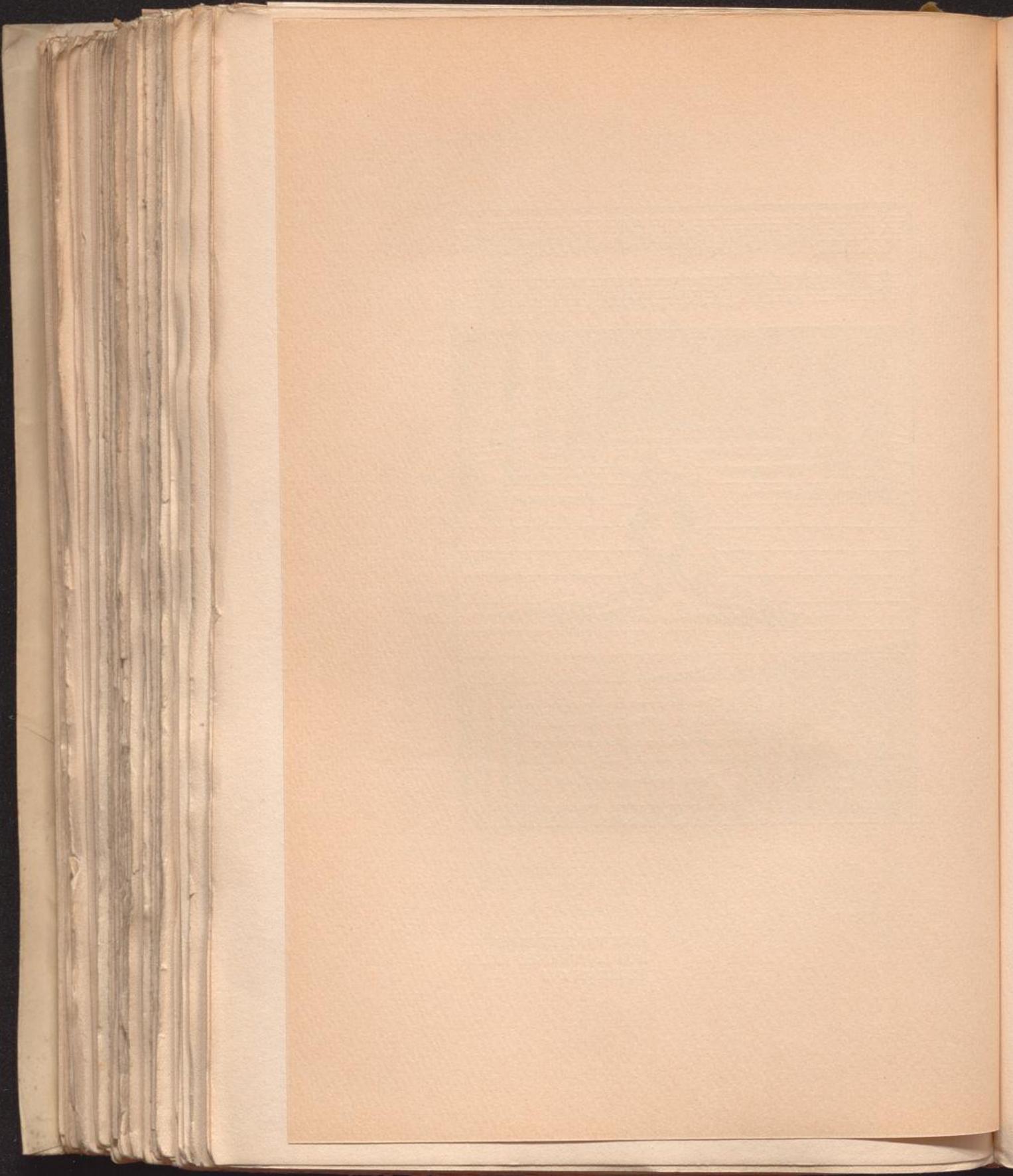
Viganòs Prometeo war unter allen seinen bewunderten Mimiken die bewundertste. Seine Aufführung 1813 wurde zu einem Festtag für Mailand. Man glaubte endlich das Faustproblem gelöst zu haben. Es ist ein Stück, charakteristisch für seine Gattung, ein Beispiel für tausende. Der Vorhang hebt sich über einer Szene auf wilder un bebauter Erde. Verstreute kulturlose Menschen. Athletische Kämpfe um den Apfel. Eine Verwandlung führt durch Wolken in den Sternhimmel, die Sonne als transparente Kristallkugel, Lucifer, Aurora auf artigen Pferden. Die Schöpfungsmusik Haydns wird dazu gespielt. Mit ihrem Prometheus beschaut sich Minerva diese Ordnung der Welt. Der aber zündet die Fackel an. Zeus erscheint in Wolken und Gewitter. Bald sind wir wieder auf der Erde, in einem Wald. Überall steigen die vernünftigen Wesen heraus und laufen herum, nach Prometheus Willen. Amoretten zügeln sie. Sie gehn zum Tempel der Tugend. Verwandlung: Höhle des Vulkan. Amor streikt: er kann mit der prometheischen Ordnung nichts anfangen und zieht die unvernünftigen Menschen den vernünftigen vor, fliegt davon. Vulkan arbeitet an der Kaukasuskette. Fünfter Akt: allegorische Szene mit Musen und Kunstgenien im Tugendtempel. Amor schießt und findet in Lino und Eone seine unvernünftigen Opfer. Liebeszene, zu der sich Viganò nicht nehmen ließ, eine sehr poetische Musik zu schreiben. Hymenäus traut. Da steigen die Zyklopen auf, um Prometheus zu fesseln. Die Tugend aber beschließt flugs, Jupiter zu versöhnen. Sechster Akt: Kaukasus, die Befreiung des Prometheus in der Noverreschen Dégradation. In drei Größenverhältnissen, von Kindern bis zu Erwachsenen, mit kleinen und großen und ganz großen Tieren, kommt ein perspektivisch zunehmender Siegeszug mit Herkules aus der Ferne. Allgemeine Versöhnung mit Himmelsapotheose in Puppen à la Mysterium.

Ein zeitgenössischer Rival von Viganò ist Gaetano Gioja, der durch einen Besuch von Vestris aus einem Jesuiten zu einem Ballettänzer wurde. Er ward als Trabant eingeschätzt: verhält sich zu Viganò wie Monti zu Alfieri, Nota zu Goldoni, Zeno zu Metastasio. Dies störte ihn nicht,



Diese Figur kombt wie hier oben zu sehe heraus,  
u. nach deme sie auf ihre Manier in einen Kreis  
herumb getantzt, u. nach sonderer krummer und  
winckender pas gemacht, endigt sich zu aller zu  
schauer vergnügen der Tantz

EINE VARIETESZENE  
AUS LAMBRANZIS BALLI  
TEATRALI 1716



221 Ballette zu machen: Napoleon als César en Egypte, Mineurs Wallaques, Figaros Hochzeit, Nina pazza per amore, die beiden Grenadiere, Sapho, Donna militare, die Zauberflöte, Niobe, Kenilworth — von denen viele, etliche Male durchgesiebt, fast autorlos seitdem durch Europa gelaufen sind.

Die nationalen Farben, die hier schon ihre Buntheit in das mytho- *Blasis* logisch-historisch-romantische Gewebe werfen, sind die Spezialität von Blasis. Blasis ist vielleicht der meistgedruckte und meistgelesene aller Ballett- und Tanzschriftsteller. Die europäische Kunst des Mailänder und Pariser Balletts um den Anfang des 19. Jahrhunderts, das feenhafte Augenschauspiel, das aus diesen stummen Festen sich entwickelt hatte, findet in ihm einen Maestro. Er hat sich Mühe gegeben über das Gesamtkunstwerk nachzudenken und hat eine Unmenge Schriften veröffentlicht, deren vollständiges Verzeichnis, einschließlich der historischen und philosophischen, man in seinen Notes upon dancing, London 1847, abgedruckt findet. In die Notes sind historische Stücke, frühere Schriften und Familiennachrichten aufgenommen. Die Grundlage bildet sein Manuel, dessen Übungstheorie im 1820er Traité schon enthalten ist. Das Manuel heißt in der englischen Ausgabe Code of Terpsichore. In dieser Weise wiederholen und verschieben sich seine Aufsätze über Nationaltänze, Ballettgeschichte, Übung und Komposition innerhalb der verschiedenen Ausgaben. In seinem l'huomo fisico, intellettuale e morale gibt er synoptische Tabellen von Bewegungen und Gesten, auf ein philosophisch-malerisch-ethisches System gebracht. Ein bezeichnendes Werk über hundert nationale Tänze hinterließ er ungedruckt. Er ist ein Großliterat des Tanzes, ein internationaler Ästhetiker des Nationalen, unter den Tanztheoretikern der romantische Akademiker, in dem die historische Bildung und Praxis, die seine Zeit schwärmerisch aufnahm, den choreographischen Ausdruck fand. Durch seine Schriften geht ein kultiviertes Theaterstilgefühl, eine reiche Literaturkenntnis und viel Lebenserfahrung. Aber es fehlt ihnen nicht die Reklamespiegelung des Virtuosen. Seine Schule ist gut mechanistisch, seine Logik nicht zu phantastisch, seine Geschmacksrichtung geklärt von antikischen und renaissancelichen Statuen, ein wenig Giovanni da Bologna gemischt mit Canova, eine Anwendung von Thorwaldsen auf den Masseneffekt des Skalastils, kunsthistorische Bildung in ein Tableau gestellt, in die Arabeske gegossen.

Blasis tanzt seine berühmten pas de deux mit der Virginia Léon; ein Venezianer zeichnet sie; zu den Bildern macht Barbara anakreonische Verse; diese komponiert Paganini. Zu Hause aber sitzt der Meister in seinem Mailänder Heim zwischen Büchern und Noten als Sammler

von Gravüren, Zeichnungen, Statuen, Bildern, Schnitzereien, Kameen und Juwelen, Instrumenten und Antiquitäten, die auf 200 000 Mark geschätzt wurden. So wandeln sich die Tänzertypen. Aus dem bestallten Beauchamps, weltmännischen Pécour, literaturehrgeizigen Noverre wird der artiste-amateur Blais, der seine Familie auf ein augusteisches Geschlecht zurückführt.

Die Ballette des Sammlers sind Sammelwerke der Kunst, gesehen durch das Temperament eines Tänzers. Nach Goethe macht er das Faustballett, er macht den Sommernachtstraum und den jungen Figaro, Byron in Venedig und den Don Quixote, Patroklos' Tod und Hermann und Lisbeth, Dibutade oder die Erfindung des Zeichnens und den falschen Lord, die orientalische Mokanna und den holländischen Maler, Cyrus und Dudley, Marcus Licinius und das nächtliche Abenteuer.

*Ein Geständnis*

Er komponiert die neue Cachucha für die Baderna. Er bringt die nationalen Soli zu ihrem Weltruhm. Die Fanny Elßler exzellierte in der Cachucha, in der Varsoviene. Seitdem berauschte man sich an diesen nationalen Bewegungsrhythmen, die die Balletts der Opern zu färben begannen. O Marietta, wer deinen schlanken Leib sah, wie er sich, vom grünen Kleide überhaucht, in süßer Lust warf, deine braune Haut sich spannte, deine Augen tanzlüstern brannten, der Kopf und die Arme mädlich sich senkten und hoben, in einer unwillkürlichen Harmonie ihrer Rhythmik, der weiß, daß alle Gesetze über die Opposition der Glieder und alle Choreographie der Drehungen vor diesem Zauber des lebendigen Lebens zu Papier werden. Dein Leib war in dem Leibe aller Spanierinnen und Asiatinnen, die ihre Chicas und Houras daherrasten und in einigen Bühnenminuten einen Daseinsrausch ungezügelter Leidenschaft verkörperten. Als ich dich auf dem kleinen Podium des Kabarets sah, fühlte ich vor deiner Antillenkunst alle Bücher ethnologischer Gelehrten erröten, Tanznamen und Tänzerinnen aller Zonen wurden zu Schatten, Fragonards und Watteaus zu staubigen Vorhängen, die plakatgepriesenen Variétédivas zu frechen Schauspielerinnen und ich selbst zu einer grämlichen Schreiberseele, die nichts vermag, als wortlose Sinnlichkeit mit unsinnlichen Worten anzurauchen.

*Variété*

Ich doziere die Geschichte der nationalen Typentänze aus alten Scharteken. Weiß noch, wie ich mich freute, als ich eine vollständige Ausgabe des alten Lambranzi fand, beide Teile 1716 Nuova e curiosa scuola di balli teatrali, mit einem Titelblatt, auf dem das Portrait des Autors, die Choreographie einer Loure und ein Scaramuz sich findet, mit zahlreichen Puschnerschen Stichen, witzig dekoriert, darunter Predellen, die immer eine Clownerie oder einen Lebenspiegel zum Tanz-



typus bringen, Musik und Schrittlehre: was einen Kunsthistoriker in seiner Rarität und Güte über die Maßen erfreut. Ein altes Variété sämtlicher Bauernpantomimen, Rüpeltänze, italienischen Theaterfiguren vom „romanischen Habit“, id est die französische Ballettuniform seriöser Tänzer, bis zum Scaramuz mit seinen Weitschritten, Zwergmensen, die lang werden, kleine Scaramuzen in Körben, Scheintote, die steif gekugelt und weggetragen werden, Blindenspäße à la Breughel, rautengemusterte Harlekins, gestreifte und zipfelmützige Skapins, ornamentierte bebrillte Mezzetins, farbenhalbierte Mattos, die Pantalons und Pulcinenellen und die Bologneser Doktoren, alle mit ihren entsprechenden Weibern und ihrer entsprechenden Musik. Venezianische Kaufleute, englische und holländische Schiffer, lanzenbewehrte Schweizer, Fahnen-träger und Gärtner mit römischen Statuen, eine Keilerei im Rhythmus, Köche mit Bratspießen, Winzer mit Bacchus, Steinmetzen mit Stuckfigur, Schmiede, Schneider, Schuster, Jäger, Racketspieler, Grenadiere, Türken, Mohren, gekettete Sklaven, Akrobaten vor Ruinen, Magier mit Zigeunerinnen — ein Rhythmuspiel aller Gewerbe, Stände und Theater, die sich beliebig vermehren ließen durch sämtliche Isabellen, Bagolins, Cintios, Brigadels und Ragonden, aufgelöst in die Tingeltangelornamentik des Lebens, eingekettet in die Stilgeschichte des Körperhythmus von der commedia italiana über die Altweimarer Schauspielerregeln zur japanischen Gauklerimpression: es ist genug. Man schaudert vor den Grenzen dieser Perspektive und bittet um Vergebung für ein wenig Intuition, die sich nicht als Buch einbinden läßt.

Hogarth komponierte 1728 eine Tänzerreihe, an deren abwechselnd *Und Kunst* eleganten und karikierten Bewegungen er graphisch seine berühmte Wellentheorie auseinandersetzte. Goethe pries den Schauspielern die Geradlinigkeit und Frontalität des Bühnenbildes. Degas schneidet die Ballettsäle mit japanischer Caprice aus, um in einer künstlichen Bewegung künstliche Ruhe zu genießen. Renouard zeichnet Mappen von Balletteusen, um die Rokokoplastik dieser Spitzenrockprinzessinnen in allen Typen spielen zu lassen. Thomas Theodor Heine entwickelt aus der Gemeinheit der Barrisons suggestive Symbole ausgestreckter Füße und hängender Stoffe, die Anton Lindners Buch auf seine dekorative Lebenstendenz illustrieren. Aus dem Tanz gewinnt Heine das Ornament, Somoff und Walser den Stil, Stuck das dionysische Relief des Lebens. Die Variétélinie Cherets tanzt die cancanierende Saharet, die einen australischen Wein im französischen Sektglas serviert, diejenige Toulouse Lautrecs stellt die Yvette Guilbert, die unsere Tragikomödie wie den Refrain eines Volkliedes zur Arabeske verdichtet, vor die Bühnenwand, diejenige



Utamaros spielt und tanzt Sada Yacco in der kunstgewerblichen Harmonie plötzlicher Körperhythmen mit wohlgestimmten Kostümfarben. Die Bewegungskontur des Menschen wird durch die Weltliteratur hindurch eine freiere, persönlichere, ihre Stilisierungen folgen den Anregungen des artistischen Geschmacks von der Antike bis zum Plakat, und aus dem Ballettkorps taucht immer schärfer umrissen die Solistin hervor, die die künstlerische Sehnsucht ihrer Zeit im Bilde ihres bewegten Körpers vollenden will.



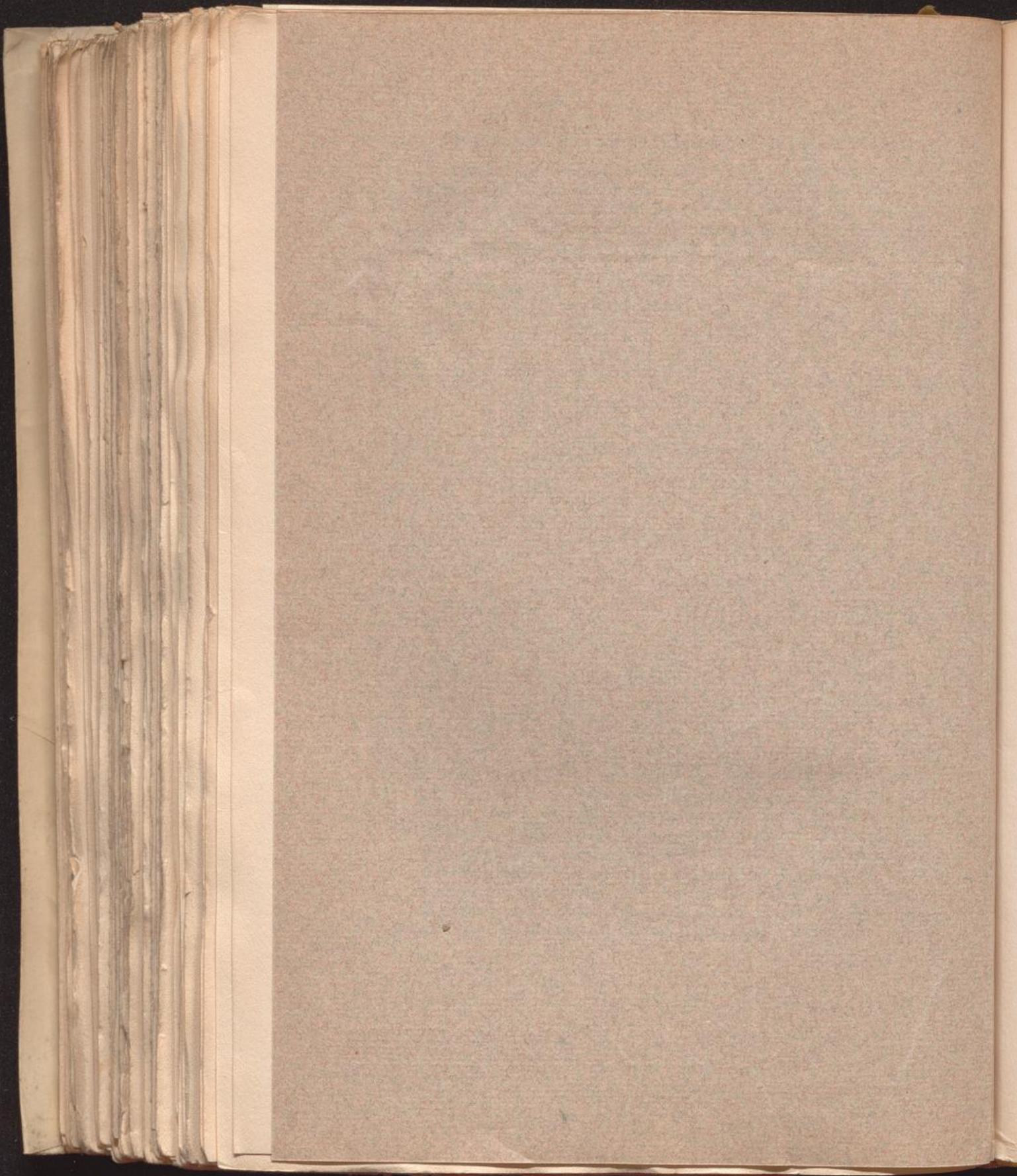
Die Solistin



Die Prevost tanzte als Erste Instrumentalsoli, die Rebel für sie schrieb: die virtuose Solistin. Die Hamilton, Frau des englischen Gesandten in Neapel, „tanzte“ vor 1800, die antike Statue: völlig unvirtuos, eine gebildete Dilettantin, vermied sie die Virtuosität, der Pose wegen. Eine große, schlanke Figur, eine antike Gesichtsform prädestinieren sie zu ihrem Beruf, die klassizistischen Neigungen der Zeit in lebendige Geste umzusetzen. Die Etappen ihres genial-abenteuerlichen Lebens sind: Hausmagd, Maitresse, Ambassadeuse, politische Intrigant, Geliebte Nelsons, Amoureuse, Tänzerin. Ihre Suggestion ist in jeder Beziehung vollendet. Ihren Shawltanz schildert Frau v. Krüdener in der Valérie: in dunkelblauem Musselin, das Haar zurückgestrichen, lächelnd den Shawl werfend, halb im Verhüllen, halb im Enthüllen bietet sie „schreckliche und rührende“ Momente. Ihre Attituden der Niobe, Galatee, Sibylle, Maria Magdalena, Heiligen Rosa, Medea, Iphigenie, Sophonisbe, Kleopatra, Terpsichore sind Typen der Sehnsucht, Reue, Furcht, Verzweiflung, Schwärmerei. Zwölf davon werden nach Rehbergs Zeichnungen gestochen, die Almanache und Tanzkalender schwärmen sie an. Ihre Rivalin wurde die Hendel-Schütz. Wie die Prevost mit der musikalischen Bildung sich gutgetan hatte, tun es diese mit der künstlerischen. Loie Fuller hundert Jahre später wird die Solistin der tanzenden Farbe. Die Prevost hatte virtuos getanzt, die Hamilton sich plastisch bewegt, die Fuller bewegte nur ihr Kleid, das vielgefaltete, schlingende, spiralige, hochgeschwungene weiße Kleid, auf dem die gemischten farbenwandelnden elektrischen Reflektoren ihren Serpentinanz vollführten. Wir berauschten uns in tiefem Entzücken an diesem bewegten Impressionismus, der den elementaren Prozeß reiner aufwallender Farben, die sich glühend umarmen, um sich zu verlieren und wiedergeboren zu werden, mit dekorativem Raffinement in Rhythmus brachte.

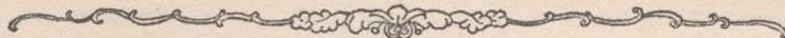


SCHALE MIT TANZENDEN  
MÄNADEN VON HIERON  
BERLIN: VASENSAMMLUNG



Es war Zeitgefühl darin, eine schwebende menschliche Figur in einem tiffanyflüssigen Ornament untertauchen und vergleiten zu sehen, das unsere keramischen Neigungen in Musik setzte. Aber Loie Fuller hielt die Reinheit nicht aus. Sie verlor sich in tektonische und zuletzt in philosophische Spielereien. Miß Isadora Duncan, wie sie eine Amerikanerin, scheiterte sofort an der Bildung. Die Prevost konnte tanzen, die Hamilton wollte nicht, die Fuller sollte nicht, aber die Duncan konnte nicht. Sie tanzte ohne Trikot, aber ihr Körper war ein Säulenbau mit schwachem Gebälk. Sie lächelte nicht das stilisierte Balletteusenlächeln, aber ihre Mienen hatten den Ausdruck einer Gouvernante. Sie versuchte malerische Stellungen durch lebhaftere Bewegungen zu verbinden, aber ihr Rumpf war gänzlich unausgebildet. Sie ersetzte das Tänzerinnenkostüm durch poetisch gemeinte natürliche Festkleider, aber sie zeigte darin die Phantasie eines Schullehrers, der zwei Jahre seines Lebens verbummelt hat. Sie studierte Vasenbilder und Gemälde, aber hatte nicht die Spur von Einbildungskraft in der Erfindung und Versbildung orchesterlicher Motive. Sie tanzte zu bewährten klassischen Musikstücken, aber verriet sich in der falschen Rhythmisierung als höchst unmusikalisch. Sie tanzte Couperin und Chopin, Gluck und griechische Chöre, aber sie betrog uns um die Reformation des Balletts.

Griechische Chöre! Es war der letzte Traum der Halbbildung, antike Antikes Rhythmen unserer nuancierten Bewegungsanschauung zuzuführen. Man hatte mit den Erinnerungen an den antiken Tanz kirchliche Karnevale verteidigen, Hofballetts beschönigen, Pantomimen sanktionieren, lebende Bilder verklären wollen, aber unsere Sinne blieben an diesen humanistischen Promemorien kalt. Emmanuel in Paris hatte ein dickes Buch über den griechischen Tanz geschrieben, in dem er versuchte, aus der Ballettschule der Oper Namen und Stellungen antiker Tanzbilder zu gewinnen, und er hatte sich gefreut, aus den 95140 Kombinationen, die zwischen den Bewegungen sämtlicher Körperglieder möglich sind, unsere Hauptpas und einige Nebenpas auch in der alten Überlieferung aufweisen zu können. Aber das lebendige Bild des antiken Tanzes hat er so wenig geschaffen, wie es uns der lucianische Dialog über diese Kunst gibt, der nichts ist als Rhetorenübung, nichts als Chrie über mythologische Orchestik. Der antike Tanz war Mimik mit typischer Gebärdensprache, die Bewegung ist persönlich und natürlich, keine Grammatik der Schritte bindet ihn und keine überliefert ihn: Mimische Szenen, die im Augenblick vergehen. Sie wachsen nicht in das Gedächtnis der Nachwelt, nicht in die Schule der Kunst, sie werden einzig und allein versteinert in der Plastik, die in hellenischem Geiste diese zwei Brücken zum Leben hatte:



Athletik und Orchestik. Die Statuen sind die festgefrorenen Augenblicke dieser großen rhythmischen Vergänglichkeiten: Liebes-, Kampf- und Kultmotive. All den Humanisten hätte der alte Athenäus schon die Wahrheit sagen können: „Es sind aber auch die Werke der alten Bildhauer Überreste des ehemaligen Tanzes.“ Diese Statuen schauten mit klassischer Ruhe auf die kommenden Zeitalter herab, denen die beweglichen Reize ihrer Kunst mit den Empfindungen der Romantik und Musik aufgehen mußten. Um die pyrrhichischen Kämpfer spielen jetzt die Mädchen der Wedekindschen Mine-Haha-Pension, mit ihren gegürteten Leibchen, die die nackten Beine freilassen, die Hände hinter dem Kopf gefaltet, sie laufen leise mit den Fußspitzen über den Boden, daß sich kein Kieselstein rührt, schmale verjüngte Waden und ein Rumpf, der selbständig aus den Hüften herauswächst. Aber bleiben diese Mädchen in der paradiesischen Landschaft einer englischen Züchtung biegsamer nackter Körper? Sie werden zum Ballett befohlen, dessen Zinsen ihre Schule zahlen, sie hüllen ihre Schönheit in die Kostüme eines Berufs.

*Dekoratives*

Die Meinung ist besser geworden, doch die Kunst ist verloren. Ausdruck ruft man, doch man hat nichts zum Ausdrücken. Die Pracht alter Feste verklingt in einer sentimentalnen Neigung zur dekorativen Schönheit stummer bewegter Bilder. Die Kostüme befreien sich. Das stereotype Gazeröckchen, das das erste Empire geschaffen, das zweite verkürzt hatte, weicht mit unwilliger Erkenntnis den Tanzgewändern moderner Phantasie, und jedes Jahr entschließt sich eine andere Diva europäischer Bühnen schweren Herzens, die Künste ihrer Beine unter dem langen Kleid zu verstecken, das Malerei und Regie dem bildlichen Denken empfehlen. Ein letztes Gerüststück der fürstlichen Stile schwindet vor dem verfeinerten, konstruktiveren Wunsch dekorativ gebildeter Augen, die Tänzerin nur als Dienerin der bewegten Malerei und Plastik sehen zu wollen, nicht als Virtuosa eigenwilliger Akrobatik, sie mit Gewändern zu bekleiden, die als ein Echo dem Körper folgen und seine Formen in eine ausdrucksvolle verklingende zeitliche Rhythmik überführen, sie in Farben zu hüllen, die alle zarten Harmonien von Mattgrün und Violett, von Perlgrau und Silber, von Ocker und Kupfer durch Schnitt, Ausschnitt, Überschneidung des Kostüms in tausendfachen Spielen phantastischer Mischung permutieren lassen. Doch alle Florafeste Walter Cranes, alle Künstlerfeste Ludwig v. Hofmanns, alle Weiheprogramme von Behrens, alle Blumenmädchen in Libertyseiden können keinen Parsifal zwingen, aus einem mitleidvollen Toren zu einem dionysischen Narren zu werden. Ballette sind Feste der Sinne, wir aber sind auf einer anderen Seite unserer Seele festlich geworden.



in letzter toller Karnevalszug bewegt sich um die Ein letzter  
Karneval große Null, die das Ballett als Literatur darstellt. Ein unerhörter festlicher Apparat wird angefahren. Zur großen Pariser Oper tritt die Konkurrenz von Porte St. Martin, London wird zur Metropole der Ausstattungskünste, in Wien werden um 1800 jährlich an zwanzig neue Ballettstücke gegeben, auf der Skalabühne wimmeln damals schon fünfhundert Personen, Kopenhagen unter Galeotti und Bournonville, der seine Memoiren schreiben mußte, Berlin in der Taglionezeit, Rußland vor allem, das diese französische Überlieferung am teuersten bewahrte, verschwenden Mittel und Kräfte an das Ballett: alles, um eine rauschende Kunst über die Katarakte der vieux jeux in den stillen unbeachteten Dichterstuben einiger Idealisten verfluten zu lassen. Ausdruck, Ausdruck! Die Wahrheit hat seit Noverre die liebliche Karnevalslüge schön aber sicher getötet.

Fünfundzwanzigtausend Menschen feierten das Fest des „höchsten Wesens“, das der Maler David entworfen hatte: religiöse Rhythmen in antiken Kostümen unter patriotischen Klängen. Statuen der Weisheit, Wagen der Freiheit, Trabanten der Lebensalter, Berge mit dem Vaterlandsaltar, die Nationalkonventler mit Blumen und Früchten, rosenbekränzte weiße Revolutions-Mädel, Verbrüderung, Hymnen, ein Volksrausch unter der Maske der Menschlichkeit: vive la république. Noch glaubte man an die Kraft der Volksfeste mit ihren Reigen unter ländlichen Bäumen. Fürstenglanz und Volksamusement schmelzen an ihren Enden zusammen. Das Theater bleibt übrig. Man fliegt durch die Lüfte, man fährt Schlittschuh und tanzt zu Schiffe über das Meer. Man spiegelt die pas de huit, man läßt die Kinder menuettieren und der lange Henri veroffenbacht die Antike. Nur die Mormonen noch eröffnen und schließen ihre Tanzfeste mit der Bitte um den Segen des Höchsten. Immer hilft es historisch zu sein. Man übt sich durch Bälle à la Maria Stuart, Trianon lebt auf, Lafontaine wird getanzt, alte Uniform wird diktiert, noch einmal probiert man die ländlichen Wirtschaften, man affektiert sich in Pavanen und Volten, man watteaut, blumenfestelt und fackeltanz. 1805 wird für Pauline Borghese das uralte Fest des Königs René wiederholt,

die Versuchung des heiligen Antonius wird 1832 zu einer Rekonstruktion des alten Opera-Balletts mit Gesang und Tanz, 1837 wird in Versailles die historische Revue von Scribe und Auber abgenommen: ein tanzender Fries aller Geister Frankreichs in alten Kostümen, von einer symphonischen Musik begleitet, die die erfreuliche Entwicklung dieses Landes bis 1830 mutig illustriert. Hat man genug Historie, so faßt man sie chronologisch zusammen. Man chronochoreographiert die Wiener Walzer und die deutschen Märsche. Man baut der Geschichte des Tanzes einen Tempel auf der Weltausstellung, und im Palast Guadalcazar zu Madrid entwirft Meister Carbonero seine kleine Enzyklopädie des großen spanischen Tanzes, in der Padrillas Liebeshof, Fortunys Vicaria und Valeras Novelle Pepita Jimenez in Bewegung gesetzt werden.

Indessen ergötzt man sich am Korsaren, dem Adam seine Musik verschrieb, an der Sakuntala, die Gautier und Reyer vertanzten, dem Papillon vom Herrn Offenbach, der Coppelia und Sylvia unter Delibes' graziösen Rhythmen, der weise Nutter versucht es noch mit Gretna-Green und Namouna, die Guirand und Lalo komponieren, Coppée und Widor umarmen sich in der Korrigane, Messager läßt die deux pigeons auffliegen und St. Saens streut seine geistreichen Einfälle über Fräulein Javotte. Die letzte feine Pantomime hieß Wormsers „Verlorener Sohn“. Keine schlechten Tänzer, die uns amüsieren wollen. Das Publikum aber landet in den Massenfreiübungen des Manzottischen Excelsior. Man vergaß die polnischen Milchmädchen und Soldatentöchter, die in jeder Saison neu aufgelegt wurden. Man vergaß die Adam-Taglionische Weiberkur, in der das Landmädchen Mazurka mit Schluck- und Jaugefühl zu einer Gräfin wird. Huguets Robert und Bertrand, die Diebe, tanzen Bankdirektoren und retten sich in einem öffentlichen Garten auf dem abgeschnittenen Luftballon. Satanella, ein feines Kaliber, überwindet ihren faustischen Studenten in vier Milieus, die abgeschiedenen Willybräute walzen ihre Kavaliere tot, Arquelin wird in die Luft geschossen, packt seine Knochen zusammen, erlebt Seestürme und Liebeshändel, venezianische und chinesische Abenteuer und verwandelt und verkleidet sich bis in die Puppen. Noch spukt die altehrwürdige Pomona in Laucherys Kopf, die Danaïden bei Huguet und die Undine bei Taglioni. Doch lieblich-dumm klingen kleine bürgerliche Polterabendscherze, naive Militärbengalisten, viel unterbrochene Hochzeiten, Seeräuber, Brasilaffen und hinkende Teufel, mit unermüdlichen Intrigen auf dem Maskenball, in der Garderobe, auf der Bühne und beim Gewitter, mit Schlußregenbogen. Man beginnt mit jungen Mädchenpensionaten, führt in ungarische Modewarenhäuser und schließt in der Narrenanstalt. Flick



*PAUL RENOARD  
EXERCISES DE DANSE  
À L'OPÉRA*



und Flock aber sitzen die längste Zeit auf dem Kabel, um mit den Ne-  
reiden und Flußgöttern zu spielen, die wahrlich keine Holländer sind.

Was hatte Heine die Mythologie beschworen, um ballettanzende *O Dichter!*  
Ritter wieder zum Leben heidnischer Feste zurückzurufen? Kaum ein  
Theater kümmerte sich um seinen Liebhaber der Diana und seinen Doktor  
Faust, die mit den Göttern und Teufeln tanzen sollten. Die Götter  
bleiben im Exil und Faust heiratet glaube ich doch die Bürgermeister-  
tochter, weil er die Tänze um den goldenen Bock, die ihm seine Mephisto-  
phela durch sämtliche Zeitalter vorzaubert, nicht mehr sehen will. Wenn  
wir Bacchus leibhaftig zu schauen meinen, ist es ein verkleideter Keller-  
meister, und Jupiter lebt nicht mehr, er ist ein alter schwindelnder Greis  
auf der Kanincheninsel, der die Dichter verrückt macht. Die armen  
Dichter. Sie vertrauen ihre letzten Wahrheiten den Balletteusenbeinen  
an und ihre letzten dekorativen Schönheiten den Maschinenmeistern.  
Richard Dehmel baut in seinem „Lucifer“ ein gewaltiges tanzendes  
Triptychon zusammen, von Klingerscher Gedankenschwere, das die alte  
Freundschaft des sternlockenden Lucifer mit der serpentinigen Venus  
und ihre Trennung und ihre neue Himmelfahrt zur Mutter mit dem  
Kinde durch die Sphären klingen und tanzen läßt. Aber es wird dem  
Heidengott nicht besser gehen als dem Bierbaumschen „Pan im Busch“,  
der die ganze schöne Pension mit ihren Professoren und Gouvernanten  
angrinst, nachdem er ein paar Menschenkinder glücklich gemacht zu  
haben glaubt. Die Ballettbesucher schrecken vor diesem Pan, wie er  
vor den Glocken unserer Theater schreckt. Arme idealische Dichter.  
Sie wollen ein Feld erobern, das von Gauklern eingenommen ist. In  
ihren stummen Stunden schauern sie vor der Rücksichtslosigkeit des  
redenden Lebens und hängen den schönen Vorstellungen nach, die die  
lautlose Linie bewegter geistiger Bilder zeichnet. Hugo von Hofmanns-  
thal schrieb, er schrieb nur das sinnvollste und das dekorativste aller Bal-  
lette, die jemals rhythmische Sinne bezauberten: den Triumph der Zeit.  
Zerbrochene Herzen und die Schwankungen liebenden Rausches, Tän-  
zerinnenglück und Mädchenblüte, wehmutsvolle Erinnerung und die  
Trägheit der Vergessens, Ruhe antiker Haine und alle Götterfreund-  
schaft, sie sinken in der Stunde dahin. Der Harfner aber steht auf der  
gespannten Brücke, und sie fängt zu leuchten an und der Brückenbogen  
ist nichts als ein Gewinde aus schönen, ineinander verflochtenen lebenden  
Gestalten, die eine wundervoll leuchtende Atmosphäre umgibt und über  
dem Abgrund hält. Was ist Jugend, was Alter? Die große Stunde nimmt  
sie in sich auf, um sie ewig zu wechseln, zu verflechten, wiederzugebären.  
Wir zählen die Stunden, aber die Zeit, sie triumphiert. Und alle amours

déguisés, die an Fürstenhöfen lüsterne Augen ergötzen, beugen sich vor der Majestät dieses letzten aller Trionfi, den unsere Weisheit ersann, des Triumphzuges der Zeit, in der die bunten Stunden im Tanze von Augenblicksamoretten umspielt sind, in der die trägen, geflügelten, erhabenen und traurigen Stunden täglich ihre selbe Pantomime aufführen und das Kind seine Hindin verläßt, der Knabe die Schmetterlinge vergißt, der Jüngling seine geliebte Stunde aus den Armen gibt, um als Mann wie der Pensiero auf dem Mediceergrab das Greisenalter zu erwarten: *vita somnium breve*.

Die Bühne hört nicht auf diese Träume. Der Triumph der Zeit zwingt sie, auch ohne aufgeführt zu werden. Sie hört nicht einmal auf das Satyrspiel der Wedekindschen Pantomimen, in denen Flöhe die Hofdamen zum Cancan reizen, Mücken unter der Bettdecke geschwollene Bäuche verursachen, und eine Kaiserin sich erwürgt, weil ein Athlet nicht mehr kann. Der Mummenschanz hat die Narrheit verloren und die Weisheit nicht verdient. Die Masken liegen herum, die Beine wirbeln, die Gesichter lächeln noch, aber die Glocke hat geläutet. Die Bühne verfinstert sich. Zwei kalkweiße Clowns springen hervor, sie kegeln mit ihren Köpfen und machen einen Überschlag an der Tabakspfeife, die der abnehmende Mond sich in den Mund gesteckt hat.

